

LA VIE ET LES OEUVRES DE JEAN ETIENNE LIOTARD.



I. E. LIOTARD. P.

LIOTARD

Nº 97

HELIOGRAVURE ROELOFFZEN EN HÜBNER

La Vie et les Oeuvres

DE

JEAN ETIENNE LIOTARD

(1702—1789)

ÉTUDE BIOGRAPHIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

PAR

LE PROFESSEUR ED. HUMBERT ET M. ALPHONSE REVILLIOD
À GENÈVE

ET

LE PROFESSEUR J. W. R. TILANUS À AMSTERDAM.

AVEC 2 HÉLIOGRAVURES ET 74 PHOTOGRAVURES

AMSTERDAM:
C. M. VAN GOGH.

GENÈVE: GEORG & CIE. PARIS: GEORGES RAPILLY. LONDRES: HENRY & CO. VIENNE: ARTARIA & CIE.

1897.



Imprimerie Roeloffzen & Hübner, Amsterdam.

PRÉFACE.

C'est la classe des Beaux-arts de la Société des Arts de Genève, qui, la première, émit, il y a quelques années, le vœu qu'un travail complet fût publié sur la vie et les œuvres du peintre genevois Liotard. Son „Traité de la peinture" est très rare, presque inconnu et ses œuvres ne sont pas suffisamment décrits.

M. Edouard Humbert, professeur à l'Université de Genève, alors président de la classe des Beaux-arts, se chargea d'entreprendre ce travail; et, secondé par quelques amateurs des travaux du peintre, commença aussitôt.

Ayant à notre disposition plusieurs tableaux et dessins du peintre, sa correspondance, ainsi que celle de son fils aîné, nous remîmes, sur sa demande, le tout entre ses mains, et y ajoutâmes les notes que nous avions déja réunies dans un but similaire.

Les succès littéraires qu'avaient précédemment obtenus les grands travaux de notre ami, (*Dans la forêt de Thüringue* 1862. *Les villes de Thüringue* 1869 p. ex.), nous étaient la garantie certaine de la bonne réussite d'une telle entreprise.

Comme avant-coureur de l'ouvrage, M. Humbert en fit paraître le premier chapitre en 1889, dans la „Gazette des beaux-arts."

Malheureusement, l'année suivante, la mort vint arrêter en plein travail notre ami si regretté, qui laissa ainsi inachevée la description détaillée des travaux du peintre.

Peu après, secondés par monsieur Alphonse Revilliod à Genève, qui

a été à plusieurs reprises président de la classe des Beaux-arts, nous reprîmes la rédaction de l'ouvrage, et, tandis que notre aimable collaborateur s'occupait plus spécialement de ceux des œuvres du peintre, qui se trouvent en Suisse, nous nous réservions le soin d'entreprendre toutes les recherches nécessaires à la description des autres, en visitant dans plusieurs villes de l'Europe, aussi bien les musées et les collections publiques, que quelques collections particulières.

Ce n'est donc pas sans peine que nous sommes arrivés à la fin de notre travail, ni sans avoir mis à contribution la complaisance et les lumières de bon nombre d'amateurs.

Aussi prions-nous MM. les directeurs et conservateurs des musées et cabinets d'estampes de Paris, de Londres, de Vienne, de l'Allemagne et de la Hollande, ainsi que plusieurs possesseurs d'œuvres de Liotard, de vouloir bien agréer ici l'expression de notre vive gratitude pour le gracieux empressement, qu'ils ont apporté à faciliter nos recherches, soit en nous mettant à même de pouvoir décrire celles confiées à leurs soins, soit en nous envoyant eux-mêmes les descriptions désirées.

AMSTERDAM. Octobre, 1896.

J. W. R. TILANUS.



CHAPITRE PREMIER

LA VIE
DE
JEAN-ÉTIENNE LIOTARD



ean-Étienne Liotard avait l'humeur voyageuse au plus haut degré. Aucun des émules du célèbre pastelliste n'a couru le monde autant que lui; de l'Occident au Levant, l'esprit toujours en éveil et les yeux bien ouverts, il a promené son alerte fantaisie sans se lasser ni de revoir les mêmes lieux, ni de mettre le pied dans des pays nouveaux. Par la curiosité comme par l'amour du mouvement, il n'est pas loin de nous rappeler l'un de nos vieux chroniqueurs aux lointaines chevauchées, un artiste aussi en son genre, Jehan Froissart. Sans éloigner d'ailleurs „le peintre Turc" du but souverain de l'art, les pérégrinations, auxquelles l'âge seul le contraignit de renoncer, eurent l'excellent effet de féconder son talent et d'accroître sa naturelle facilité de travail. Où qu'il se plût à séjourner, à résider, à passer, il entrait en commerce intime avec la nature; et c'est ainsi que, sans cesse à la recherche du vrai, il a donné à ses œuvres la fraicheur délicate et la grâce qui ont vaincu le temps. On a beau dire que pierre roulante n'amasse pas de mousse, Liotard n'eut pas à se plaindre

d'avoir roulé, comme dit le proverbe, puisqu'il réussit à recueillir, chemin faisant, la considération pour sa personne, de flatteuses louanges pour son crayon, et pour les siens quelque aisance, à défaut de la richesse. Encore un parvenu, dans la meilleure acception du mot; encore un fils de ses œuvres, comme il y en a un si grand nombre dans l'histoire de l'art, sur qui les circonstances défavorables n'eurent pas de prise.

Il est des familles qu'on dirait dès leur berceau prédestinées aux aventures, et la famille Liotard était une de celles-là. D'après le témoignage de Pierre de Marcha, l'auteur des *Commentaires du soldat du Vivarais*, on aurait apporté à Richelieu, pendant le siège de Privas (1629), „un enfant de sept mois, trouvé sur le sein de sa mère morte; cet enfant, confié à un évêque, aurait été élevé chez les cordeliers de Montélimar et serait devenu la tige de la famille Liotard''. Telle est, paraît-il, la légende; voici l'histoire. Dans un récent ouvrage sur Montélimar, M. le baron de Coston se demande comment un enfant de sept mois, au lieu d'être remis à un évêque, n'a pas été confié à une nourrice et a pu dire son nom. „Il est probable que le manuscrit primitif portait sept ans au lieu de sept mois.'' Mais rien ne prouve, suivant M. de Coston, que du petit être épargné par la soldatesque, soient descendus les Liotard, le peintre et le graveur.

Il est sûr, en revanche, que, à la suite de la révocation de l'édit de Nantes, un certain Antoine Liotard, de Montélimar, disent les régistres officiels, se réfugia pour cause de religion à Genève, où il fut bientôt admis à la bourgeoisie. Son mariage lui donna de nombreux rejetons parmi lesquels les derniers nés, deux jumeaux, devaient faire honneur à leur nom. Des deux frères, le plus connu, appelé à jouir d'une réputation étendue, voyait le jour le 22 décembre 1702 dans la ville forte du protestantisme, devenue le refuge de tant de Français à cette époque. On ne sait rien de l'enfance de Jean-Étienne, à une seule anecdote près, dont je ne voudrais pas abréger l'agréable récit: „Il y avait au collège de Genève, en l'année 1712, un enfant d'un caractère vif, d'une figure originale, meilleur camarade que bon écolier, qui n'était pas toujours en règle avec son régent pour les travaux qu'il devait faire hors du collège, et dont les cahiers offraient un mélange constant de figures tracées à la plume ou au crayon, et de thèmes ou de passages latins. Parfois les écoliers se groupaient hors de la classe autour de leur camarade: celui-ci s'amusait alors à

crayonner leurs portraits, et, quand la ressemblance s'y trouvait, celui qui venait de poser obtenait, au moyen d'une pièce de trois sols, le chef-d'œuvre qu'il emportait ensuite dans sa famille. [1]"

Gage heureux de précocité, première manifestation de l'instinct artistique. Mais M. Liotard, le père, que les désastreuses spéculations de Law et de la Compagnie du Mississipi avaient forcé de vendre une grande et belle maison, n'était pas homme à pousser l'un des siens dans une carrière où il fallait réussir pour avoir un gagne-pain. Quelques années se passèrent; la vocation avait persisté chez le collégien. Comment s'obstiner davantage et fermer les yeux à l'évidence? Pressé, harcelé par ses parents et amis, M. Liotard consentit un beau jour à donner à Jean-Étienne un maître de dessin, qui, „sans avoir de très grands talents" avait au moins celui d'exiger de ses élèves l'assiduité au travail. A cette nouvelle, notre adolescent perdit toute une nuit de sommeil, tant sa joie était grande, et bientôt quelques-uns de ses condisciples disaient entre eux: „Vois-tu celui-là? C'est son premier crayon, et il fait déjà mieux que ceux-ci, qui ont quatre et six mois de leçons." Le professeur Gardelle (qu'il ne faut pas confondre avec Robert Gardelle, son frère, peintre distingué), exigeait que ses élèves lui apportassent la copie faite chez eux des dessins qu'il leur prêtait. Ce travail n'étant qu'une plaisanterie pour Liotard, il remit un trait si exact à son maître que celui-ci le crut calqué sur le modèle. De là grande colère d'un côté, chaudes larmes et dénégations de l'autre. Mais l'accusateur fut confondu par l'accusé qui refit l'ouvrage en classe, séance tenante, et le fit bien. Au bout de quelques mois consacrés au dessin et à la perspective, Liotard quittait l'atelier presque aussi habile que son maître.

Ce fut alors qu'il s'essaya à peindre d'après nature, au pastel, à l'huile, en miniature, sur émail, les portraits de son entourage et de quelques personnes désireuses de l'encourager. Le plus souvent il travaillait pour rien, mais venait-on à le rémunérer, il était tout joyeux. Il paraît que ces portraits respiraient déjà un naturel exquis; celui de son frère jumeau, Jean-Michel, en particulier, réussit au mieux.

Après cela, qui aurait pu, de gaieté de cœur, contrarier les inclinations et l'avenir du jeune homme? Aussi son père, malgré d'autres

---

1 J.-J. Rigaud, *Renseignements sur les Beaux-Arts à Genève.* — Genève, 1876; Galiffe a donné une généalogie assez complète de la famille du peintre.

charges, n'hésita-t-il pas à le laisser partir en 1725 pour Paris et à le placer chez un bon peintre en miniature, qui ne manquait pas de réputation. M. Massé avait d'abord été graveur; c'est à ses soins qu'on doit les gravures des peintures de Le Brun, de la galerie de Versailles, et même il a fait une partie des dessins, lesquels sont des chefs-d'œuvre de netteté et de pureté [1]. Mais l'enseignement n'était pas le propre de Massé; s'il disait, à la vérité: „Cela est mal, cela est bien", il s'en tenait là, sans signaler à l'élève ses défauts, et les moyens de s'en corriger. Plus que désappointé d'avoir si peu appris au bout de trois ans employés à des copies, il se résolut à quitter Massé malgré les brillantes offres de ce dernier pour le retenir. Résolution hardie, passablement téméraire en tout cas; deux louis dans le gousset ne pouvaient le mener loin, et la crainte des reproches paternels l'empêchait d'écrire à Genève. Par bonheur, un parent bien avisé le gratifia de quelques écus, tandis qu'il faisait la connaissance de l'intendant d'une grande maison, s'engageant à peindre sans honoraires la nièce dudit intendant, à la condition que ce dernier s'efforcerait de lui procurer du travail. Mais voilà que, pendant une des séances dont le jeune artiste attend beaucoup, entre un peintre d'histoire qui, témoin des précautions et de la prudence de touche de Liotard, le regarde un moment, s'impatiente et s'écrie: „Ah! ce n'est pas ainsi qu'on doit peindre!" Là-dessus le malheureux de répliquer: „Eh bien! monsieur, voici mes pastels; montrez-moi vous-même comment il faut faire." Le grossier personnage prend les pastels, gâte la ressemblance, et ne fait qu'une jolie tête. Cette petite mésaventure ne fut pas inutile à Liotard: elle lui apprit à peindre plus vite sans peindre moins bien.

D'ailleurs, parole donnée, parole tenue. L'intendant présente à une comtesse son protégé; la comtesse, quoique chicaneuse et d'un goût difficile, le recommande à une de ses amies; l'amie en parle favorablement à d'autres, au point qu'une grande partie de la société distinguée ne craindra pas de poser. Il faut le reconnaître, si Liotard, encore timide, avait montré en ce temps-là plus de savoir-faire, de l'entregent, avec une certaine connaissance du monde qu'il acquit plus tard; s'il avait su avoir un certain train de maison et hausser peu à peu le prix de ses ouvrages, il est fort probable que personnes

---

1 Gault de Saint-Germain, *Les trois premiers siècles de la peinture en France.*

et choses lui auraient souri davantage. Mais ignorant l'art de jeter de la poudre aux yeux, il n'allait pas en voiture, peignait les gens chez eux, et beaucoup négligeaient de délier les cordons de leur bourse en sa faveur.

„On désespère alors . . . ", comme dit le poète. Sans être précisément frustré dans ses espérances, Liotard put être atteint de quelques accès de découragement. Était-ce pour s'en guérir que, de Paris (d'où il se dirigea une fois jusqu'à Châlons à pied) il vint faire deux visites à Genève? Toujours est-il que Jacob Vernet, l'ami de Montesquieu, écrivait de Paris, le 14 Mars 1733, à J.-A. Turrettini (collection de M. E. de Budé): „Il y a cinq jours partit M. Liotard le peintre, à qui je remis deux petits paquets, l'un contenant la tragédie de *Zaïre* (que je vous prie de communiquer à Mme Necker quand vous l'aurez lue) et l'autre, diverses lettres." Ces lignes qui, soit dit en passant, témoignent des goûts littéraires de la grand'mère de Mme de Staël, nous rappellent par leur date le portrait de Liotard, le premier sans doute, gravé par lui-même en 1733.

De retour à Paris, après avoir vu à Lyon ses parents Lavergne et la charmante nièce qui lui inspira la *Liseuse*, il composa un tableau d'histoire, *David au Temple*, afin de disputer le prix de l'Académie. Mais on regarda comme un défaut la sobriété des figures, et si on les trouvait belles, c'est qu'un peintre de portraits ne pouvait faire que de belles têtes. Les vrais connaisseurs appréciaient pourtant à sa valeur ce jeune talent. Se trouvant un jour avec M. Lemoine, premier peintre du Roi, Liotard lui montre la miniature d'une jeune demoiselle. „Me permettrez-vous, monsieur, lui dit Lemoine, de vous en dire librement mon avis? — C'est ce que je vous demande, répond Liotard avec vivacité. — Eh bien! monsieur, ne peignez jamais que d'aprrès nature, car je ne sache personne mieux en état que vous de la représenter." Puis se tournant vers ceux qui assistaient à cette conversation, il leur fait apprécier les mérites de l'œuvre. Malgré les paroles flatteuses de Lemoine, malgré les stimulants quotidiens de la grand ville, malgré d'autres attaches encore, Liotard sentait bien que, dans le vaste monde, il y avait pour lui bien des choses à voir, à observer, à apprendre. „C'est dans la jeunesse — dit Champfleury — que les yeux d'un artiste voient net; les images y entrent en s'y décalquant profondément."

Or l'occasion s'étant présentée de suivre le marquis de Puysieux,

ambassadeur de France à Naples, notre artiste n'hésita point à saisir cette bonne fortune. Il fit bien. A Naples cependant, où le premier ministre lui offrait son appui, le pauvre Liotard se contenta de tourner un compliment à Son Excellence, sans solliciter la faveur d'être présenté au souverain. C'était une faute. Il la répara en partant huit jours avant Pâques de l'an 1736 pour la Ville éternelle. Là, les portraits de plusieurs cardinaux, ceux du prétendant d'Angleterre Stuart et de toute sa famille se multiplièrent pour lui comme à plaisir. Un jour le prétendant lui dit: „Liotard, j'ai deux portraits de ma femme qui ne sont pas trop bons. Pourriez-vous m'en faire un qui soit meilleur?" Liotard promit de faire de son mieux; puis, ayant questionné les domestiques de la maison et recueilli les souvenirs de tous ceux qui avaient connu la défunte, il se mit à l'œuvre. Ce difficile travail achevé, le prétendant, fort surpris, n'y pouvait rien comprendre: il fallait que la princesse eût été une fois aperçue du peintre qui, de deux méchants tableaux, en avait fait un bon, un vrai, un ressemblant.

Là ne s'arrêtèrent pas les heureux travaux de Liotard en Italie. Il y avait au dernier siècle, comme de nos jours, des Genevois un peu partout, et il se trouva à Rome un sculpteur nommé Le Blanc qui vint voir son compatriote, et lui dit: „J'aimerais bien à obtenir une séance du Pape pour un médaillon que je voudrais faire de lui. — Mais, répond Liotard, je voudrais bien le peindre, moi, et comment faire pour vous? — Oh! vous avez tant de connaissances, faites-moi ce plaisir. — Soit; mais je ne réponds pas de l'événement. Je ferai ce que pourrai. — Allez toujours, j'en suis sûr." Et Liotard se rend chez l'évêque Banchieri qu'il connaissait, en le priant de vouloir bien lui faire obtenir une séance du Pape. Huit jours s'écoulent; la réponse de l'évéque est satisfaisante, et nos artistes, au lieu d'une séance, en obtiennent deux. Liotard a pu reproduire au pastel la physionomie du Souverain Pontife. C'était Clément XII, de la famille Corsini, d'un âge fort avancé et aveugle. Le vieillard se prit à dire en italien: „Si j'étais peintre, je ne peindrais pas le Pape. — Mais pourquoi, Votre Sainteté? — Parce que, quand les papes sont morts, leurs portraits vont aux cabinets."

Il était dit que la terre classique n'aurait que des enchantements pour Liotard. Un soir d'hiver, à Rome, étant entré dans un café, il entend quelques Anglais parler d'une copie de la Vénus de Médicis,

qui était bien la meilleure miniature qu'ils eussent vue. Alors s'étant approché du groupe: „Messieurs — dit Liotard — n'est-ce pas M. Hichmann qui la possède? Ne l'a-t-il pas achetée à Paris de Liotard? N'est-elle pas peinte sur ivoire, en ovale, avec une main et de la grandeur que je vous indique? — Oui, répondirent-ils tous. — Eh bien! messieurs, je m'appelle Liotard, et c'est moi qui l'ai peinte."

Quelques mois après, l'un de ces messieurs, le chevalier Ponsonby, plus tard lord W. Bessborough, rencontre Liotard dans une rue de Florence. „Ah! monsieur, s'écria-t-il, je vous cherche par terre et par mer, où demeurez-vous?" — Il se rend au domicile du peintre, lui achète plusieurs ouvrages, et ajoute: „Nous sommes trois ou quatre qui avons loué un vaisseau pour Constantinople. Seriez-vous curieux de faire le voyage avec nous?" Témoin des hésitations de son interlocuteur: „Attendez, j'en parlerai à mes compagnons, et pendant ce temps, vous prendrez une décision." Douze jours après cette conversation, le chevalier, revenant d'un air gai: „Eh bien! monsieur, serez-vous des nôtres? — De tout mon cœur, et je suis prêt à partir quand vous voudrez."



Lord W. Bessborough.
No. 27.

Ils s'embarquèrent à Naples par un jour de printemps, et touchèrent d'abord à Caprée, Messine, Syracuse, Malte, Milo, Paros, Antiparos, dont ils ne virent pas la célèbre grotte à stalactites, faute de conducteurs. De là, ils relâchèrent encore à Délos, puis à Chio, à Smyrne, à Constantinople enfin.

Ce voyage, d'un prix inestimable pour l'artiste, marqua profondément dans sa vie. On parlait bien alors du Levant; on le connaissait peu. Il n'y avait pas si longtemps que l'érudit Galland avait traduit de l'arabe les *Mille et une nuits*, et le soleil d'Orient n'avait pas, comme de nos jours, enflammé de son éclat plus d'un prand poéte

et plus d'un peintre. Qu'on juge donc des impressions éprouvées par Liotard! Bien que l'Italie eût été comme une révélation préparatoire, tout était nouveau à ses yeux: pays, religions, mœurs, costumes, physionomies. On peut déjà se faire quelque idée de sa joyeuse ardeur au travail d'après les délicieux dessins — et il y en eut bien d'autres — que le Louvre a récemment acquis de M. le chanoine Gallet. Dans l'Archipel, notre homme croque au passage plus d'une belle Chiote ou Smyrniote; mais le succès l'attend à Constantinople. Grâce à la faveur de Méhémet-Aga, il ne tarde pas à être recherché des Turcs de distinction, des effendis, des pachas, des agas charmés de se faire peindre, tandis que la société européenne l'accueille au mieux et multiplie les commandes. Aux portraits du comte de Bonneval, appelé en Turquie Achmet-Pacha, et de quelques grandes dames qui donnent le ton et l'exemple, succèdent ceux de la plupart des ambassadeurs des puissances auprès de la Sublime-Porte. Liotard est devenu l'homme du moment; peu s'en faut même qu'il ne s'acclimate tout à fait. Une fois, le voilà sur le point de se marier avec une jeune fille nommé Mimica; une autre fois, il vent essayer de l'habit turc; ce vêtement lui plaît, il le porte. Mais, comme il se rendait un soir au bal chez l'ambassadeur d'Angleterre, il crut devoir s'habiller de nouveau à la française. Il soufflait par malheur un vent froid dont il fut si fort incommodé qu'il s'emporta jusqu'à s'écrier: „Chien d'habillement, je ne te remettrai plus!"

Sur ces entrefaites, le prince de Moldavie, qui avait entendu parler de cet original, le fit venir à Iassy, avec la prière de le peindre, ainsi que la princesse, sa fille, et le patriarche de Jérusalem.

A ces œuvres s'ajoutèrent les dessins de tous les hospodars qui avaient précédemment régné sur le pays. Il faut croire que Liotard n'eut qu'à se féliciter de toutes manières de l'invitation d'un prince doux et bon; car il demeura plus de dix mois dans la Principauté, et donna même, comme à Constantinople, une visible preuve d'*orientalité*. Il avait remarqué que les grands, les principaux de la contrée, portaient tous la barbe, et il laissa croître la sienne, par ennui aussi de se raser. A quelque temps de là, invité aux noces d'un seigneur, il reçut tant de félicitations et de compliments au sujet de la barbe longue qu'il prit la résolution de la garder intacte.

C'est ainsi que, bon chrétien en réalité, musulman d'apparence, Liotard, après avoir traversé la Transylvanie et la Hongrie, atteignit

Vienne le 2 septembre 1743. Il y trouva quelques Genevois surpris de son accoutrement et n'en augurant rien de bon.

Mais un jour ne s'était pas écoulé que l'événement donnait tort aux pessimistes. Il y avait baisemain à la Cour, et Liotard y assistant en qualité de „peintre fameux" eut le bonheur d'être remarqué de François de Lorraine, grand-due de Toscane, puis invité à apporter dès le lendemain ses dessins au bienveillant époux de Marie-Thérèse. Celui-ci les admira; alors la reine de Hongrie voulut les voir et s'en montra satisfaite. Là-dessus Liotard sollicita de Sa Majesté la faveur de la peindre. „Oui, répondit la Reine, pourvu que ce soit quand je monte à cheval, quand je dîne ou quand j'écris. — Que Votre Majesté me pardonne, mais tenter l'entreprise dans ces conditions me paraît trop difficile, pour ne pas dire impossible." Et comme la reine semblait hésitante, son interlocuteur continua, non sans hardiesse: „Votre Majesté ignore sans doute qu'à la vue de mes dessins est attaché le privilège de peindre ceux qui les voient. — Ouida, je ne le savais pas. Eh bien! si le grand-duc se fait peindre, je me ferai peindre à mon tour."

Ainsi se succédèrent sous l'agile main de Liotard les portraits du grand-duc, de Marie-Thérèse, de l'impératrice-mère, du prince Charles de Lorraine, de la sœur de l'impératrice, la princesse Charlotte, et de l'aînée des archiduchesses. Bientôt, les dignitaires, la cour et la noblesse voulurent avoir du Liotard, malgré les prix qu'on trouvait élevés. Un jour, chez la grande maîtresse de la reine, un général, à qui l'heureux artiste montre deux miniatures de sa façon en prend une et compte sur-le-champ trente ducats. Afin de suffire à ses nombreux travaux, le maître s'adjoignit deux aides: l'un nommé Serre, était un miniaturiste; l'autre, employé à ébaucher des pastels, eut la déloyauté d'en faire des copies vendues par lui à bon marché. Et ces copies ont souvent passé pour des originaux! Mais un déboire d'un autre genre ne se fit pas attendre. Le comte de Weissenwolf avait désiré une nouvelle miniature, qui fût l'œuvre de Liotard, pour la plaque d'un ordre enrichi de diamants. Ce travail exécuté, le comte remarqua un petit vide entre l'ivoire et la bordure: „Qu'à cela ne tienne; il n'y a qu'à y mettre un peu d'or; demain matin le vide sera comblé."

Sur ces paroles, Liotard se rend en toute diligence à la Cour, pour être témoin de la collation de l'ordre de Saint-Étienne; il traverse des appartements et des corridors où il y avait bien du monde

Rentré au logis, il veut mettre la main sur la précieuse plaque à brilliants; mais c'est en vain qu'il scrute le fond de ses poches et tâte la doublure de son vêtement: rien, il ne trouve rien! It court alors chez le comte pour lui faire le récit de ce qui s'est passé, avec l'offre d'un somme égale à la valeur du bijou. Mais l'autre de s'emporter, de crier à l'impossible, d'articuler enfin un si pénible soupçon que l'honnête artiste, au désespoir, fond en larmes. Qu'on s'informe, et l'on saura que nulle part la moindre action semblable ne lui a été imputée. Le comte finit pourtant par s'apaiser en disant: „Il faut que l'impératrice en soit instruite." Liotard ne demandait pas mieux. Sur l'heure, il va trouver le médecin de la reine, l'un de ses amis, M. Laugier, lequel écrit à sa fille, dame d'honneur, laquelle informe Sa Majesté de l'événement. Tandis que cela se passait, le malheureux accourt au palais. Marie-Thérèse daigne le recevoir, fait même quelques pas au-devant de lui et, à la vue de son trouble, lui donne de bonnes et consolantes paroles. Peu de temps après, arrive chez le Dr. Laugier un message de l'obligeante dame d'honneur: „Liotard s'en est allé bien vite. Dites-lui que quelque chose l'attend à la Cour de la part de l'impératrice." Ce *quelque chose* n'était rien moins qu'une plaque pareille à l'autre; on la lui remit en ajoutant que Sa Majesté, sensible à son affliction et à la perte du Comte, avait voulu tout réparer.

Générosité délicate et vraiment royale. Pour en marquer la reconnaissance, l'obligé n'eut-il pas la singulière idée de se rendre à Venise, afin d'y établir une sorte de loterie pour le compte de la Couronne? Mais la crainte de charger le peuple fit repousser à Vienne cette institution. Cela se comprend. Au surplus, à Venise, qu'habitait son frère Michel, Liotard, bien vu, bien reçu, n'eut qu'à se louer des habitants, des étrangers de marque, des amateurs célèbres; ainsi le comte Algarotti lui acheta la fameuse *Chocolatière*, aujourd'hui l'un des plus rares ornements de la Galerie royale de Dresde.

Au retour à Vienne, permission fut donnée au fortuné pastelliste de suivre la Cour au sacre de l'Empereur. Il eut par là l'occasion d'être présenté à la princesse de Hesse-Darmstadt, dont il fit le portrait à Darmstadt même en 1746. Cependant l'impératrice lui ayant fait demander s'il ne reviendrait point à Vienne, il crut devoir donner, avec respectueuse gratitude, une réponse négative, travaillé qu'il était par le désir de revoir sa ville natale. A Genève, où sa réputation l'avait précédé, un rare honneur l'attendait: tous les

membres du *Conseil*, dit *des* 25, vinrent lui rendre visite les uns après les autres. Par le costume d'ailleurs, par l'expression de la physionomie et les manières, il excitait la curiosité publique. Un jeune homme qui le suivait sans cesse dans la rue, s'écria un jour: „Queux yeux!" et de s'enfuir.

Après Genève, Lyon, puis Paris derechef. Dans ce Paris dont il s'était éloigné, jeune encore, dans la première éclosion de son talent, pour y revenir mûri par le travail, avec l'expérience du monde, que lui adviendrait-il? La fortune sourirait-elle à ses vœux quand la Rosalba faisait parler de sa suavité et de sa tendre délicatesse, quand Latour, dans tout son éclat, jouissait d'une autorité incontestée? Le fait est que, malgré de puissants émules, il eut bien vite la vogue, et comme son activité était prodigieuse, rien ne l'aurait empêché de gagner plus de 30,000 livres par an; il menait un certain train, avait équipage cette fois, et le reste. Aussi un littérateur du temps, Pierre Clément [1], écrivait-il en date du 30 novembre 1748:

„L'Opéra fut très brillant vendredi dernier, vous savez que c'est le beau jour; mais les femmes étaient si furieusement enluminées qu'on avait de la peine à leur voir les yeux. C'est quelque chose de choquant que la quantité de rouge qu'elles mettent aujourd'hui. — Ah! que je serais fâché que mes portraits ne fussent pas plus naturels que ces visages-là! — disait le fameux peintre genevois habillé à la turque, dont ma lorgnette frisait la barbe. Il est à Paris depuis quelque temps, et fort à la mode, malgré la sincérité de son pinceau et l'*extravagance* de son prix, comme dit l'Italien. Les fronts sillonnés, les yeux battus et les mines équivoques le craignent comme les fripons redoutent le coup d'œil d'un honnête homme; mais la beauté, la jeunesse, les grâces naïves, et les gens raisonnables sont pour lui. Il a peint dernièrement deux des plus belles femmes de France: Mme Caze que vous avez connue sous le nom de Mlle d'Escarmoutier, et la fille de Mme la princesse de Montauban, toute fraiche sortant du couvent, pour faire plaisir à M. le comte de Brione. Il garde des copies de ces portraits-là et de tous ceux qui leur ressemblent, si bien qu'il aura dans quelques années une suite de têtes dignes des petits cabinets des plus grands princes."

Le même amateur éclairé ajoutait de Paris, 1752:

---

1 *Les Cinq années littéraires*, Berlin, 1755.

„Vous ne me dites rien d'une des plus jolies Anglaises que j'aie vues de ma vie, qui passa ici il y a environ deux ans, et qui pouvait en avoir entre quatorze et quinze, que le *virtuosissime* Liotard peignit, et dont tout-Paris a admiré le portrait. Vous savez que M. Liotard est le peintre de la vérité."

C'est pendant cet agréable séjour à Paris, capital comme celui de Vienne, dans l'histoire de sa vie, que, selon toute probabilité, Liotard eut la prérogative d'immortaliser les traits du célèbre maréchal Maurice de Saxe. On avait, paraît-il, souvent essayé de le peindre, sans y réussir. Mais à la vue du Liotard: „Parbleu, c'est moi cela!" C'était bien lui en effet tel qu'on l'admire à Dresde et à Amsterdam. „Le Dauphin m'a prié de lui faire voir mon portrait, — ajouta-t-il, — mais je crains qu'en le faisant porter, on ne me le gâte." Liotard offrit de s'en charger, et profita de l'occasion — elle était bonne — pour montrer à Versailles deux ou trois autres de ses œuvres. La Dauphine admira la première les tableaux, et, s'étant empressée d'en faire jouir le Dauphin, appelle ses sœurs. „Eh! mais cela est bien, — dit une dame d'honneur. — Voilà une jolie créature (c'était Mlle Lavergne, la *Liseuse*); la Reine n'a pas vu cela; il faut l'avertir." Et la Reine vint en compagnie de la famille royale. On tomba d'accord que Liotard reviendrait le lendemain pour les peindre tous. Ce qui fut fait, à une toute-puissante exception près. Quoique Mesdames de France eussent exprimé leur sentiment, Sa Majesté parut ou voulut faire la sourde oreille. Cependant Mme de Pompadour ayant dit au Roi: „Vous devriez vous faire peindre, puisque ce peintre attrape si bien les ressemblances," le Roi consentit à poser plus d'une fois. Quel avenir pour Liotard! Mais il eut le tort, après cela, de ne pas rendre à Mme de Pompadour tous les hommages auxquels on l'avait accoutumée, et d'ajourner trop longtemps l'exécution de son portrait. Il n'en fallait pas davantage pour ébranler une position; tandis qu'avec l'appui de la favorite, jusqu'où n'aurait-il pas pu s'élever? [1]

Heureusement qu'en dehors d'une certaine coterie et des influences de parti, beaucoup de gens du monde et de lettrés le dédommagèrent amplement et glorieusement des déceptions attachées à toute vie

---

1 [Dans les expositions de l'Académie St. Luc à Paris de 1751 et 1752 et 1753 il y avait 30 pièces de sa main.]

d'artiste. Il peignit Voltaire, il peignit Crébillon, il peignit Marivaux, il peignit Fontenelle. N'était-ce rien que cela? N'était-ce rien que d'être nommé dans la *Correspondance littéraire* de Grimm et de Diderot, et quels témoignages meilleurs que ceux des contemporains? Dans une lettre au professeur Vernet, du 7 novembre 1750, Fontenelle désigne les Genevois présents à Paris, Abauzit, Jallabert, Saladin et, ajoute-t-il, „les deux excellents peintres qui sont ici." Une note au bas de la page ne laisse aucun doute sur leur identité [1]: „M. Serre et M. Liotard. Celui-ci avait peint aussi M. de Fontenelle." Quant à Crébillon et à Marivaux, c'est la correspondance d'Horace Walpole qui nous renseigne sur leurs relations avec Liotard.

„Vous connaissez, écrit Walpole le 27 juillet 1752, ma passion pour les écrits de Crébillon le jeune, et vous comprendrez la mortification que m'a causée la découverte d'une bassesse de sa part. J'avais demandé à lady Mary de consacrer 30 guinées à une œuvre de Liotard, désirant parvenir à posséder pour mon cabinet les portraits de Crébillon et de Marivaux. M. Churchill, alors à Paris, m'écrivit que le prix de Liotard était de 16 guinées, que Marivaux, *qui connaissait intimement le peintre*, poserait certainement et obtiendrait de Crébillon, à Paris pour un mois, qu'il posât aussi. M. Churchill se rendit auprès de ce dernier, et lui dit qu'un gentilhomme anglais serait heureux d'avoir son portrait. Crébillon se fit humble, se déclara indigne, flatté, etc... et posa. Le portrait était achevé, quand, admirez! il écrivit à M. Churchill qu'il prétendait recevoir une copie de son portrait, ni plus ni moins, et réclamait 16 guinées pour les séances dans l'atelier." Un an après, alors que Liotard avait passé en Angleterre, Walpole disait: „Liotard le peintre est arrivé, et m'a apporté le portrait de Marivaux, qui donne une idée bien différente de celle qu'on peut concevoir de l'auteur de *Marianne*. On dit la ressemblance parfaite..."

En dépit de quelques mécomptes inévitables, Liotard aurait été disposé sans doute à prolonger à Paris un séjour de plus de quatre ans déjà, sans la jalousie de quelques *maîtres* peintres qui, à ce qu'on raconte, auraient fait saisir ses ouvrages à deux reprises. La première fois, le lieutenant civil, dont il était connu, lui obtint un délai d'un an; mais la seconde fois, Liotard dut acheter la maîtrise. On voulait à toute force attribuer ses succès à l'habillement, et non

---

1 *Oeuvres de Fontenelle.* Nouvelle édition. 1766, t. XI, p. 76.

au mérite. „Je ne lui en donne pas pour deux mois, si cela est tout son talent,” disait le magistrat.

Il est de petites tracasseries, comme celles-là, qui gâtent l'existence plus que les grandes. Peut-être ne doit-on pas chercher ailleurs le principal motif du voyage du peintre à Londres; il y était appelé du reste par ses anciens compagnons d'Italie et de Constantinople, autant que par ses nouvelles relations, nouées à Paris avec des familles anglaises. Il n'allait donc pas au delà du détroit, sans être bien connu, bien recommandé, bien apprécié déjà. Toujours fidèle, l'un de ses anciens protecteurs et amis, le comte de Bessborough, lui valut, ainsi qu'un bon génie, beaucoup de travaux. On sait qu'il eut l'honneur de faire les portraits du prince de Galles, de la maison royale, de plusieurs seigneurs distingués, de beaucoup de grandes dames et de leurs enfants; et toutes ces œuvres le mettaient de plus en plus en lumière. C'était un personnage en son genre; c'était *quelqu'un*, comme on dit aujourd'hui. On le remarquait. Ainsi, se promenant un jour à Londres, un gamin s'approche et réussit à lui tirer la barbe. Notre „Turc” riposte par un soufflet; la peur du garçon est telle qu'il tombe par terre et reste longtemps évanoui. Voltaire avait su s'y prendre autrement, lorsque, entouré dans une rue par des curieux, il eut la présence d'esprit de s'écrier en anglais: „Braves Anglais, ne suis-je pas déjà assez malheurex de n'être pas né parmi vous?”

Serait-ce de ce séjour en Angleterre, ou d'un autre postérieur, que date une rareté, si l'on veut? Je ne sais. Quoi qu'il en soit, il s'agit de portraits brodés en soie, exécutés d'après le dessin même de Liotard par une demoiselle Thomasset, grand'tante de M. Davall de Saint-Georges à Vevey. Ces portraits, qui se trouvent depuis 1840 dans la propriété du Crét, avaient été apportés ou envoyés de Londres à Orbe par les demoiselles Thomasset, descendantes des seigneurs d'Agiez-sur-Orbe. La ruine de leur famille les avait obligées de passer à Londres, afin d'y établir pour les jeunes personnes une maison d'éducation. Cette institution jouit d'une grande vogue. Or, Liotard rendait visite à ces dames, et l'on peut croire qu'il enseigna le dessin aux pensionnaires, ou leur donna du moins quelques conseils. Voilà la tradition dans la famille Davall. D'un bon dessin, les broderies que nous signalons présentent des couleurs disposées avec art. Un peintre d'esprit, M. Alfred Du Mont, de qui nous tenons ces particularités, a remarqué entre autres un portrait de Liotard lui-

même, une tête de Chinoise, un vieux barde, une sibylle, un vieillard lisant à la chandelle. Combien n'est-il pas regrettable que des nombreux pastels, crayons, miniatures de Liotard, il y en ait relativement si peu dans la Grande-Bretagne, en Moldavie, en Autriche même et ailleurs, dont on ait suivi toujours la trace et constaté l'authenticité! A l'heure qu'il est, que de petits trésors peut-être, enfouis dans les greniers, délaissés dans les combles d'un château ou dans le coin obscur d'une galerie!

Quoi qu'il en soit, de l'Angleterre, qui lui avait été bienveillante, Liotard se rendit en Hollande. Ce pays, par suite de la Réformation, avait entretenu des relations fort étroites avec Genève et attaché son nom même à l'un des bastions de la cité calviniste alors fortifiée; puis certaines similitudes dans les mœurs, les goûts, le caractère, indépendamment des convictions religieuses, rapprochaient en esprit ceux que séparait une assez grande distance. Les Provinces-Unies et Genève, comme d'autres villes de la Suisse, ne s'étaient-elles pas ouvertes, hospitalières, aux réfugiés de l'édit de Nantes? L'illustre prédicateur Saurin avait commencé ses études à Genève pour achever sa brillante carrière à la Haye. Et combien d'autres! Dès qu'il entra dans les Pays-Bas, Liotard dut donc se sentir moralement moins dépaysé que partout ailleurs. Il n'était plus jeune, il avait planté sa tente dans bien des contrées, et les hommes, pas plus que les événements, ne lui avaient été aussi pénibles qu'à bien d'autres. De quoi, tout compte fait, aurait-il bien pu être mécontent, meurtri, blessé? Le prince d'Orange, la princesse sa sœur, et plusieurs notables d'Amsterdam se confièrent à son pinceau; puis son âge mûr n'effraya point la fille d'un négociant français établi à Amsterdam, Mlle Marie Fargues, qui lui accorda sa main. Notre peintre, en retour, lui fit le sacrifice de la



Le prince d'Orange Guillaume V.
No. **21.**

barbe. Son mariage fut célébré le 24 août 1756. Il était entré dans sa cinquante-quatrième année.

Après le mariage de celui qu'on aurait pu croire endurci au célibat, M. et Mme Liotard, un moment tentés peut-être de demeurer en Hollande, établirent leur résidence à Genève. C'était bien l'heure



Madame Liotard née Fargues.
No. **100.**

d'en finir avec les velléités nomades et de commencer une vie sédentaire. Pendant une douzaine d'années du moins, on put voir „le peintre Turc" fidèle à ses pénates génevois, ou ne s'en éloignant que pour des excursions sans importance. C'est qu'en bon bourgeois,

prévoyant et sage, il ne devait plus se soucier de sa seule personne: il avait un foyer, des enfants lui naissaient, des responsabilités nouvelles pesaient sur lui; bref, il fallait supporter les charges et veiller aux intérêts de la famille. Mais ces devoirs, si naturels du reste et si doux, il les remplissait en travailleur infatigable, en artiste d'une juvénile ardeur. L'habitude de l'activité, à tout âge, accroît les forces, et Liotard n'était pas encore à bout des siennes alors qu'il préparait à Mme d'Epinay une seconde immortalité.

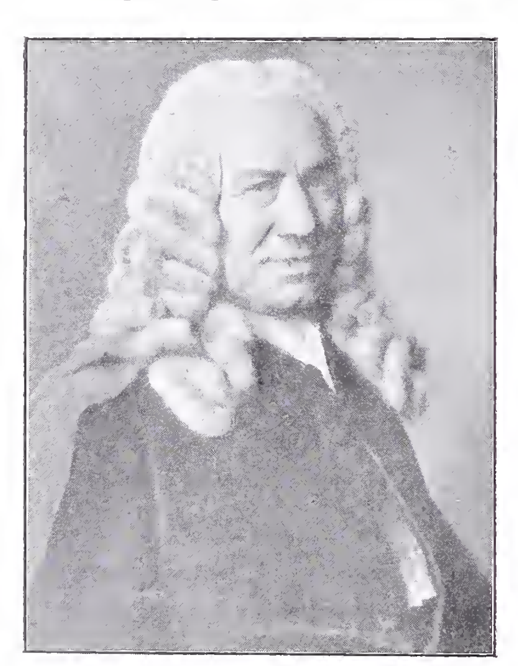
Le retour au pays fut esthétiquement inauguré en 1757 et 1758, par les pastels de M. et Mme François Tronchin, appelés aussi Tronchin des Délices, ou Tronchin-Fromaget. Ces excellents amis de Liotard se montrèrent des premiers et des plus empressés à l'accueillir; tandis que, de son côté, il leur marqua dès lors autant d'estime que d'attachement et de gratitude reconnaissante. M. François Tronchin aimait l'art et pouvait en juger; c'était un connaisseur délicat et fin. Outre M. et Mme Tronchin des Délices, il eut l'avantage de peindre presque tous les Tronchin, depuis ce fameux procureur général qui fut l'adversaire de Rousseau et l'auteur des *Lettres de la campagne*, jusqu'au médecin de Voltaire, le célèbre docteur Théodore Tronchin, connu de tout Paris, de l'Europe même.

En dehors des principaux représentants de cette famille influente et considérée, un grand nombre de personnages de marque regardaient comme un privilège d'être crayonnés par Liotard; tels, par exemple, en 1760, M. de Thellusson, seigneur de la Gara, et sa seconde femme, née Julie Ployart, une délicieuse Marseillaise, Galatée digne d'un nouveau Pygmalion; puis, en 1761, une Hollandaise, de la maison bien connue des Six, devenue Génevoise par son mariage, puis encore Mme Charles Bonnet, dont l'image faisait le bonheur du „sage de Geathod". — „Pardonnez cette indiscrétion, écrivait Bonnet [1], à la tendresse d'un mari qui ne peut résister au plaisir d'avoir dans sa poche le portrait d'une femme chérie et vraiment estimable. Ce portrait a été peint en miniature par notre célèbre Liotard. C'est un très bon morceau. Il s'agit à présent de le placer dans une tabatière." Combien d'autres *bons morceaux* Liotard ne servit-il

1 Lettre à MM. Dufour, Mallet et Cie, 10 juin 1761.

pas, à peu près dans le même temps, aux Génevois friands de peinture! Mais le menu en serait long, et je n'en rappellerai ici que deux.

Le premier, vrai tour de force de souplesse et d'habileté, était le portrait d'une contemporaine, rivale heureuse de Fontenelle à qui même elle devait survivre, Mme Lullin-Fatio, morte à l'age de 103 ans, en 1762. On parla de cet ouvrage et on ne manqua pas de le goûter puisqu'un savant universel, le conseiller Jalabert, prit plaisir à en faire la gravure. — Quant à l'autre tableau, je n'hésite pas à croire que Liotard y travailla de son propre mouvement, dans le but de marquer sa reconnaissance à l'un de ses parents, noble Pierre Mussard. Ce magistrat distingué, ancien premier syndic de la République de Genève, avait en effet tenu sur les fonts baptismaux une fille de Liotard, au nom de Sa Majesté l'Impératrice Marie-Thérèse. Et c'est dans le costume de gala (grande perruque à marteau et habit de velours) porté pour la cérémonie du 9 février 1763, que Liotard a représenté le délégué officiel de l'illustre marraine. Mais à cette circonstance particulière s'en ajoute une autre d'un intérêt historique. Envoyé extraordinaire auprès de Louis XV, Mussard avait fait à Paris la connaissance de Montesquieu, dont *l'Esprit des Lois* devait paraître à Genève en 1748. Or Montesquieu, désireux d'assurer à son livre l'appui d'hommes éclairés, avait prié Mussard de surveiller d'une manière générale l'impression, confiée pour les détails et la correction des épreuves au professeur Jacob Vernet. Voilà pour la personne. Pour l'œuvre elle-même, à l'heure qu'il est, fort bien conservée, elle se distingue par la franchise expressive et ferme de la physionomie, par une tonalité vigoureuse, par l'éclat du coloris.



Le syndic MUSSARD.
N^0^. **62**.

Tous ces portraits si réussis, qu'étaient-ils pourtant auprès de celui d'un des génies littéraires de l'époque? C'est toute une histoire. Le 9 décembre 1764, Jean-Jacques Rousseau écrivait de Motiers-Travers à M. Laliaud, fort désireux d'avoir son profil: „Si M. Liotard fait un tour jusqu'ici, comme il paraît le désirer, c'est une autre occasion dont je profiterai pour vous complaire, pour peu que l'état cruel où je suis m'en laisse le pouvoir. Si cette seconde occasion me manque, je n'en vois pas de prochaine qui puisse y suppléer. Au reste, je prends peu d'intérèt à ma figure; j'en prends peu même à mes livres; mais j'en prends beaucoup à l'estime des honnêtes gens, dont les cœurs ont lu dans le mien."

Dans le courant de 1765, toujours de Motiers, M. d'Yvernois recevait ces lignes: „Quant à M. Liotard, son voyage ayant un but déterminé qui se rapporte plus à moi qu'à lui, il mérite une exception, et il l'aura. Les grands talents exigent des égards. Je ne réponds pas qu'il me trouve en état de me laisser peindre, mais je réponds qu'il aura lieu d'être content de la réception qui je lui ferai. Au reste, avertissez-le que, pour être sûr de me trouver, et de me trouver libre, il ne doit pas venir avant le 4 ou le 5 de septembre." — Dix jours écoulés après cet avertissement, le 25 août, Rousseau ajoutait: „Engagez, monsieur, je vous en prie, M. Liotard non seulement à venir seul, à moins qu'il ne lui soit extrêmement agréable de venir avec M. Wilkes, mais à différer son départ jusqu'au mois d'octobre: car en vérité, l'on ne me laisse plus respirer. Il m'est absolument nécessaire de reprendre haleine; et lorsqu'une compagnie que j'attends à la fin du mois sera repartie, je serai forcé de partir moi-même pour quelque temps, pour éviter quelques-unes des bandes qui me tombent, non plus par deux ou trois comme autrefois, mais par sept ou huit à la fois."

Ainsi Rousseau attendait Liotard avec confiance, et, touché sans doute à son tour, de la réception qui lui serait préparée, Liotard crut devoir entrer par écrit en relations — d'idées du moins — avec l'illustre auteur d'*Emile*, et l'entretenir de certaines vues philosophiques, assez *singulières* et particulières assurément. Ils sont quelquefois plus qu'étranges, en dehors de l'art, les artistes; pour peu qu'ils se piquent de métaphysique et se lancent dans les systèmes transcendants, ils franchissent toutes les barrières; ils vont loin, très loin, trop loin. Rien ne les arrête. Écoutez plûtot Liotard, en date de

Genève, 2 septembre 1765 [1], et demandez-vous ce qu'en aura pensé Jean-Jacques:

„Monsieur, le plus grand de mes plaisirs est de chercher à penser purement, naturellement, et sans aucun préjugé. Nous n'avons au dessus des bêtes que la seule faculté de nous communiquer nos pensées par le langage; c'est la source de toute nos connaissances bonnes ou mauvaises; sur tout le reste je cherche à penser comme les animaux qui n'ont ni mauvaises habitudes, ni préjugés.

„J'ai des idées très singulières; voici les principales:

„Nous devrions, pour vivre longtemps, être nus, et marcher à l'ordinaire à quatre pieds: peut-être sommes-nous de la classe des animaux qui ne doivent point boire, qui ne doivent pas dormir, mais se reposer; il y a beaucoup d'animaux qui se reposent, mais ne dorment pas. Je ne crois à aucun remède, à moins qu'il ne soit nourriture. Un médecin est un aveugle qui peint, et l'aveugle peut devenir meilleur peintre; la médecine est une des sciences la plus incertaine. Toute nourriture cuite est moins saine, et plus elle cuit, et moins elle nourrit.

„Je ne crois à aucun on-dit sans examen. Je crois que la loi naturelle est la loi du plus fort ou du plus adroit. Tout homme qui veut vivre en société doit agir selon cette loi de ne faire à autrui que ce que nous voudrions qu'on nous fit.

„J'ai de plus à vous communiquer des idées, sur la peinture, singulières. Les principes les plus essentiels sont des axiomes. J'ai à vous faire voir des tableaux d'un nouveau genre de peinture, et où la peinture est poussée à son plus haut période, et des idées relatives à vous communiquer.

„Je pensais vous aller voir avec M. Wilques; mais j'entrevois, par un article de votre lettre à M. de Nivernois [2], que vous ne vous souciez pas de le voir. A mon égard, j'aime mieux, Monsieur, vous aller voir seul. Vous me renvoyez cet honneur au mois d'octobre; j'eusse été bien charmé que ce fût dans ce mois, mais patience, je porterai ce qu'il me faut, et vous prierai de me donner quelques moments pour avoir votre ressemblance.

„J'ai appris que vous vous étiez un peu amusé de la peinture ou du dessin; je serais charmé de pouvoir vous aider à mieux faire.

---

1 Je dois cette lettre, découverte dans la Bibliothèque de la ville de Neuchâtel, à l'extrême obligeance de M. Eugène Ritter, professeur à la Faculté des lettres de Genève.

2 *Lisez*: d'Yvernois.

„J'ai l'honneur d'être, avec toute l'estime et la considération possible, Monsieur,

„Votre très humble et très obéissant serviteur,

„J.-E. Liotard.

„Genève, ce 2 septembre 1765.

„A Monsieur,

„Monsieur J.-Jacques Rousseau."

Le projet d'excursion caressé par le peintre se trouva ainsi renvoyé au mois d'octobre; et bientôt après la curieuse lettre qu'on vient de lire, le malheureux Jean-Jacques était chassé de Motiers, chassé de l'Ile Saint-Pierre, en sorte que le portrait n'a pas été fait, — à cette époque-là du moins, — car l'existence d'un portrait est incontestable dès 1770. Deux lettres de Rousseau à Rey, des 26 juillet et 9 septembre 1770, ne laissent pas la moindre incertitude à cet égard [1]. Que, pris de violents accès d'humeur noire, Rousseau ait changé de langage et maltraité celui dont il louait cinq ans auparavant *les grands talents*, peu importe; l'essentiel est la constatation du fait; „Je ne suis nullement de l'avis de ceux qui vous ont marqué que mon portrait *fait par M. Liotard* était parfaitement ressemblant." Et plus loin: „Puisque vous vouliez me graver, projet qui, du reste, n'a jamais été de mon goût, j'ai pensé qu'il valait mieux que vous m'eussiez ressemblant que défiguré; c'est pour cela que j'ai préféré M. de la Tour comme incapable de se prêter aux manœuvres qui ont guidé le pinceau de Ramsay et les crayons de Liotard." Le savant Albert Jansen, à qui l'on doit tant de recherches nouvelles sur Rousseau [2], reconnaît que le pastel de la famille de Girardin [3] est peut-être le plus beau Rousseau, et il est tenté d'attribuer cet excellent travail au maitre génevois Liotard. Rousseau est représenté, — dit-il, — avec un caftan, une veste rouge et un bonnet. — Un portrait de Rousseau provenant de la collection du peintre, fut vendu en 1786 pour la somme de 290 francs.

Et maintenant, si Liotard a reproduit les traits de Jean-Jacques, n'a-t-il pas eu l'occasion facile de représenter l'incarnation du

---

1 *Lettres inédites de Jean-Jacques Rousseau à Marc-Michel Roy*, publiées par J. Bosscha. Amsterdam, Muller, et Paris, Didot. 1858.

2 Tome LII des *Preussischen Jahrbücher*.

3 Voyez à ce sujet la *Revue politique et littéraire*. 14 juillet 1883. p. 55.

XVIIIe siècle, le polygraphe de Ferney? Je n'en saurais douter. Que divers catalogues d'estampes indiquent un portrait de Voltaire, gravé par Balechou, et signé J.-*M.* Liotard, avec une correction du graveur qui a paru évidente à un connaisseur de nos amis; qu'on veuille reconnaître le même type que celui du célèbre portrait de la Tour, plusieurs fois gravé avec une devise latine bien connue, en faut-il conclure qu'il n'existe aucun pastel ou dessin de Voltaire dû à Liotard? Non pas [1]. A Paris d'abord, où, par deux fois, Liotard a pu rencontrer Voltaire; ensuite dans le voisinage de Genève, à Ferney. Pourquoi le spirituel artiste, Jean Huber, l'un des familiers du cercle voltairien, aurait-il donné „une caricature fort plaisante représentant Liotard faisant le portrait de Mme Denis [2])? Sur le dossier de la chaise du peintre, dont tous les traits sont forcés, est un personnage qui le regarde travailler, et cet individu n'est autre que Liotard lui-même, mais alors d'une ressemblance parfaite, et sans caricature." Cette idée, assurément originale, serait-elle venue à Huber, sans la présence de Liotard au Château-Voltaire? Il y a des scènes que la réalité seule peut inspirer.



FRANÇOIS MARIE ARROUET
de Voltaire, né à Paris.

Au milieu de ses travaux, dont aucun accident de santé ou autre ne vint interrompre le cours, Liotard n'oubliait point d'entretenir les bonnes relations qu'il avait pu former. Depuis que M. et Mme François Tronchin avaient voulu être parrain et marraine de son dernier enfant, une fille, la plus durable amitié l'unit à son généreux Mécène [3].

---

1 [Il y a trois gravures de Balechou, Miller et Bonvoison d'après un dessin du frère J. M. Liotard d'après le portrait de de la Tour, tandis qu'un portrait de J. E. Liotard, ci dessus reproduit, est gravé par P. Dupin.]

2 J. J. Rigaud, *Renseignements sur les beaux-arts à Gevève*, pag. 159.

3 [H. Tronchin, *Le conseiller François Tronchin et ses amis Voltaire, Diderot, Grimm, etc., d'après des documents inédits.* Paris, 1895. 8o.]

Celui-ci avait-il en tête l'achat de quelque tableau, il consultait Liotard, empressé à son tour à lui signaler les œuvres de mérite qu'il pourrait acquérir. Ainsi en date de Genève, le 7 juin 1769, M. Tronchin recevait ces lignes où l'orthographe et la correction grammaticales ne sont pas trop respectées:

„Monsieur mon très cher compère, Il y a chez M. Mouloy à la Capite [1], quelques tableaux tous médiocres, excepté un tableau de 20 ou 24 de long pouces sur 15 ou 18 de haut, de le Sueur, représentant le martire de saint Laurent; Il y a 30 figures à peu près; dessiné, finy, coloré, drapé parfaitement; toutes les têtes d'une expression admirable; c'est même d'une couleur plus suave, plus légère que le grand qui est à Notre-Dame; aussi finy à peu près que les Van de Velde, libre, moelleux, en un mot c'est un tableau unique. Il vient de Don Filippe: on m'a dit qu'il l'avait payé 100 quadruples d'Espagne. Je vous conseille très fort de l'acheter: il deviendroit le plus beau tableau de votre excellent cabinet, Monloy en demande 100 louis; il a quelques petites écorchures qui ne sont pas dans des endroits intéressants; d'ailleurs très bien conservé. Huber et Vanière l'ont trouvé admirable... Comme j'imaginois que Le Sueur n'avoit jamais fait de petits tableaux, je ne pouvois concevoir qu'on eut pu faire une copie aussi parfaitte avec tant d'aizance. Mais Vanière et 2 bons peintres français qui l'ont vu m'ont assuré qu'il était original et que Le Sueur faisait toujours de petits tableaux de ses grands... Je vous écris à la hâte. Votre servante attend. Nous nous portons tous bien. J'ai finy ma coppie transparente d'après Du Jardin."

Plus d'un an après cette lettre qui témoigne de la confiance de l'un et de la vigilance éclairée de l'autre, Liotard mordait de rechef à l'hameçon des voyages. Il se rendait à Paris dans un but déterminé par l'impératrice reine de Hongrie. Le 1er novembre 1770, en effet, Marie-Thérèse mandait à Marie-Antoinette: „J'espère qu'on me renverra un bon portrait, et surtout de la main de Liotard, *qui va exprès à Paris* pour m'en envoyer. Je vous prie de lui donner le temps à le bien faire [2]." Et un mois plus tard: „J'attends le tableau

---

1 La Capite, près Genève, sur la rive gauche du lac Léman.

2 *Marie-Antoinette. Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le comte de Mercy-Argenteau*, publiée p[ar] [l]e chevalier d'Arneth et A. Geffroy. Paris, 1874.

de Liotard avec grand empressement, mais dans votre parure, point en négligé, ni en habillement d'homme, vous aimant à voir dans la place qui vous convient." L'impatience bien naturelle de Marie-Thérèse ne se calma qu'au printemps de 1771, et encore le portrait de Liotard n'avait-il „guère réussi" à ses yeux, comme ressemblance. Il en fallut un autre d'un autre. Loin de ceux qu'on aime, l'imagination s'enflamme; leur mérite et leur beauté s'exagèrent, et les plus charmantes images restent au-dessous de l'idéal nourri par un amour maternel tel que celui-ci: „Je vous ai toujours avec moi devant mes yeux; dans mon cœur vous y êtes profondément toujours." Comment une sensibilité si vraie, si vive, et de tous les moments n'auroit-elle pas tout sacrifié au tableau du plus habile? Toutefois Liotard n'en conserva pas moins les bonnes grâces de Sa Majesté. L'avenir le prouva bien.

En attendant, ce Paris qu'il aimait lui prodigua plus d'une faveur et d'un sourire. Parmi les membres de la société distinguée, il vit certainement M. et Mme Necker, le docteur Tronchin, dont la connaissance datait de Genève, et, je le pense aussi, Mme d'Epinay. Ah! le portrait de cette femme charmante! quel portrait sans pareil, né sans effort, fait de rien en apparence et où il y a de tout, vivacité, pénétration, piquant sérieux, grâce légère! Portrait fini, sans excès expressif dans la mesure, qui fait penser, par ce qu'il sous-entend, comme par ce qu'il dit. Elle a tant de regard, l'amie de Galiani, elle penche si joliment la tête vers l'épaule et, un doigt sur le menton, parait si bien s'accorder avec le livre qu'elle tient, et mieux encore avec l'auteur, qu'on se croit transporté dans le siècle des salons, de la conversation, des idées nouvelles, de l'esprit en tout, pour tout, partout. Faut-il qu'il ait, ce pastel, le *je ne sais quoi* dont parlait Montesquieu, pour frapper à première vue les connaisseurs et la foule! Écoutez cette page des souvenirs d'Amaury Duval: „Sans l'aimable insistance que l'on mit à nous retenir, nous n'aurions certainement fait que passer à Genève... cependant je dois constater une émotion d'art très vive que j'ai ressentie au musée de cette ville, devant le portrait de Mme d'Epinay, par Liotard, et je dois ajouter qu'un jour, à Paris, ayant amené devant M. Ingres la conversation sur ce portrait, j'eus le plaisir de l'entendre formuler, en termes presque identiques à ceux que j'avais employés, son admiration pour cet ouvrage. C'était aussi à son retour de Rome qu'il l'avait vu. — Je ne



Madame d'Epinay

No. 45

sais, dit-il [1], s'il y a un plus beau portrait que celui-là en Italie."

Pourquoi, me direz-vous, attribuer ce chef-d'œuvre, (on peut bien l'appeler ainsi,) à l'année 1770 ou 1771? Parce que Mme d'Epinay, en ce temps-là, avait l'âge de 44 ou 45 ans que lui donne le portrait du Musée de Genève; parce qu'elle tient à demi-ouvert un livre, dont le titre parait bien être *Dialogues*. Or les *Dialogues sur le commerce des blés*, de l'abbé Galiani, virent le jour en 1770 et firent „du bruit à Paris". Rien de plus naturel par conséquent que Mme d'Epinay se soit fait représenter avec l'ouvrage qu'elle avait contribué à revoir et à corriger, en l'absence de l'auteur, son ami intime. Telles sont les raisons (Liotard d'ailleurs étant à Paris) qui plaident en faveur de nos dates. Si l'on voulait faire la contre-épreuve, elle serait suffisamment convaincante: Quand Mme d'Epinay, vers la fin de 1757, arriva à Genève pour y être traitée pas le docteur Tronchin, elle était plus jeune que son portrait, car elle venait seulement de dépasser la trentaine; sa physionomie se ressentait ensuite de l'altération de sa santé; en outre elle avait des soucis d'argent, et des soucis de cœur. Et ces dernières circonstances réunies, aurait-elle choisi le moment le moins favorable à ses avantages extérieurs, elle „femme jusqu'au bout des ongles [2]", pour affronter les crayons du *virtuosissime?* [3]

Par quel hasard maintenant le portrait de Mme d'Epinay se trouve-t-il au Musée de Genève? Grâce à la libéralité d'un membre de la famille Tronchin, qui l'avait hérité ou le tenait sans doute du grand médecin. Il ne faut pas oublier que Tronchin était fixé à Paris depuis 1766, et que Mme d'Epinay, reconnaissante des soins qu'elle avait reçus, et liée d'amitié avec lui, a fort bien pu profiter de la présence de Liotard pour faire à Tronchin le cadeau de son portrait peint par un compatriote du docteur. C'est probablement Tronchin lui-même qui avait introduit Liotard chez Mme d'Epinay.

Si Liotard eût pris la bonne habitude de tenir quelquefois la plume

---

1 Amaury Duval, *L'Atelier d'Ingres*, Souvenirs. Paris, 1878.

2 Lucien Perey et Gaston Maugras, *La Jeunesse de Mme d'Epinay*, 1882.

3 [Mr. Humbert s'est trompé: d'après des recherches de Mr. Edmond Scherer: *Melchior Grimm*. Paris, 1887. pag. 405, confirmées par celles de Mr. Henry Tronchin, la date du portrait serait antérieure à 1760 et aurait été fait pendant le séjour de Mme d'Epinay à Genève. Voltaire en parle déja dans une lettre du Févr. 1760].

avec le plaisir et l'entrain qu'il mettait à faire parler ses miniatures et ses pastels, nous serions mieux renseignés soit sur les divers travaux qu'il fit à Paris, soit sur son second voyage en Angleterre.

Il se préparait à passer la Manche, ou même il était établi déjà au delà du détroit (ce qui me paraît le plus croyable) quand, le 8 janvier 1772, M[me] de Charrière disait dans une lettre à son frère: „M[me] d'Athlone se fait peindre par Liotard, et j'aurai ce portrait." Cette M[me] d'Athlone, femme de l'ambassadeur britannique en Hollande, avait été la meilleure amie de M[me] de Charrière, alors que celle-ci était encore M[lle] de Tuyll et habitait son pays natal. Séparée, par son établissement en Suisse, de la compagne de sa jeunesse, M[me] de Charrière voulut avoir à Colombier son portrait. Qu'est-il devenu, ce portrait? A-t-il été conservé? Où le trouverait-on? -- Qui le sait? Les mêmes questions se posent avec la même réponse au sujet des nombreux ouvrages exécutés et livrés à Londres, de la fin de 1771 à 1773.

Aux portraits de Crébillon, de Marivaux, de M[lle] Gaucher, des quatre filles de lady Harrington, pour ne rappeler que ceux-là, qui appartenaient déjà à l'Angleterre depuis une vingtaine d'années, s'ajoutèrent plusieurs des beaux tableaux possédés par les lords Bessborough et Harrington, puis par le duc de Sexton, par lord Cremone, par Ashley G. Ponsonby. Les catalogues du temps et ceux de nos jours (Académie Royale, Kensington Museum, etc.,) nous parlent d'un profil de sir Everard Fawkener, d'une miniature de lady Anne Dawson, fille du duc de Pomfret, d'un émail de la reine Charlotte, des portraits de Van der Werff le peintre, de lady Mary Mostley Montagu, fille du duc de Kingslow, de plusieurs crayons, enfin d'un pastel qui représentait le fils de milord comte de Butt, le vicomte Mount-Stuart. Si c'était ici le lieu, et sans la crainte de tourner à une sèche nomenclature, nous pourrions désigner soit le portrait du prince Henry d'Angleterre, soit le *Déjeuner* d'une dame, servie par sa suivante, qui figura pendant un certain temps dans la collection Harrington. Mais contentons-nous de mentionner encore, d'après les *Anecdotes de peinture* de Walpole, „la collection de portraits de différents maîtres, que Liotard apporta et revendit [1] à l'enchère, plus

1 Redgrave, acteur du *Dictionnaire des artistes de l'Ecole anglaise*, *Londres*, 1878, confirme cette vente.

quelques peintures sur verre, dont lui-même était l'auteur. Ces peintures, remarquables par leurs effets de lumière et d'ombre, n'étaient pourtant que de simples objets de curiosité: il fallait assombrir la salle où elles se trouvaient pour les voir à leur advantage."

Quand Liotard revint à Genève, au milieu d'octobre 1774, sa présence était depuis longtemps désirée des siens. „Je vole à son cou — raconte l'aîné de la famille, un adolescent [1]. — Et il me prodigue aussi ses embrassements . . , mais j'aurais aimé qu'il me dit toujours *tu*, comme il le faisait avant de m'accompagner à Coire. Pauvre papa! Je lui trouvais un air vieux auprès de mon oncle Michel, qui avait un air de santé." Si âgé qu'il pût paraître à de jeunes yeux, le „pauvre papa," quoique entré dans la vieillesse, n'en subissait guère les atteintes; exempt d'infirmités, son talent n'était point en baisse; l'on ne voyait, d'ailleurs, faiblir en sa personne ni la volonté qui commande, ni la force qui exécute. Il avait du caractère, et il le montra bien. Croirait-on que, sourd aux conseils de la prudence que ne lui ménagèrent ni l'un de ses parents, de Delft, ni son ami M. François Tronchin, ni sans nul doute Mme Liotard, il se résolut, en dépit de ses soixante-quinze hivers, à prendre pour la seconde fois le chemin de Vienne? Il avait plus d'une raison pour cela. Indépendamment de son goût pour la locomotion, auquel s'appliquerait le fameux vers de Destouches:

„Chassez le naturel, il revient au galop."

le peintre cosmopolite n'avait pas oublié ce qu'il devait depuis longtemps à l'Autriche et à sa gracieuse souveraine, quand une heureuse

---

1 Dans le *Journal* manuscrit de sa vie qu'il venait de commencer, et qui donne d'assez nombreux détails sur le second voyage et le séjour à Vienne du père et du fils.

Une grande partie des documents inédits, utilisés pour la présente étude, nous ont été fournis par les notes, lettres et papiers de famille que M. le docteur Tilanus, professeur à l'Université d'Amsterdam, a généreusement mis à notre disposition. Sans ces sources précieuses, qu'aurions-nous pu rectifier ou ajouter à ce qu'on sait déjà? Aussi voulons-nous remercier M. Tilanus de l'affectueux intérêt qu'il nous a personnellement témoigné. Sa modestie ne nous empêchera pas de l'appeler notre collaborateur. Il est devenu par son mariage l'arrière-petit-fils de Liotard, dont l'auteur du présent travail est l'arrière petit-neveu.

circonstance vint tout à coup donner à ses impressions une nouvelle jeunesse.

Après une tournée en France, l'empereur Joseph II, voyageant sous le nom de comte de Falkenstein, poussa jusqu'à Genève. Aussitôt Charles Bonnet manda cette nouvelle, le 16 juillet 1777, à son correspondant intime, le célèbre physiologiste Albert de Haller: „L'Empereur arriva à Sécheron, près des portes de notre ville, sur les quatre à cinq heures du soir. Il avait traversé Ferney comme un trait. Le Doyen des beaux esprits l'y attendait, avec tout son monde bien paré: il s'était affublé de la grande perruque dès les huit heures du matin, avait préparé un magnifique repas, et poussé l'attention pour le monarque jusqu'à faire enlever toutes les pierres du grand chemin depuis Ferney à Versoix, c'est-à-dire dans un espace d'environ une demi-lieue. Cependant le voyageur lui donna la mortification de passer outre, sans s'arrêter un seul instant, et même, lorsque le postillon lui nomma Ferney, il cria fort haut, et par deux fois: „*Fouette, cocher!*" Il se fit conduire dans la nouvelle ville (Versoix), demanda les ingénieurs, se fit montrer les plans, et se rendit sur le nouveau port. Il est bien manifeste, par toute sa conduite, qu'il a voulu éviter le seigneur de Ferney qui, je vous l'assure, l'a profondément senti." — L'Empereur voulait en effet (nous n'avons pas à chercher ici pourquoi), éviter de voir Voltaire, comme l'atteste d'autre part la correspondance de Marie-Thérèse; mais, en revanche, il se rendit le 13 Juillet à Genève auprès de Liotard et du savant de Saussure. L'esprit d'à-propos, la physionomie de bonté et les paroles aimables de Joseph II firent la meilleure impression sur la famille Liotard. Elle dut s'associer finalement au projet de son chef qui, quatre mois après la visite impériale, se remettait en route, cette fois pourtant avec son fils aîné.

Nous ne suivrons les deux voyageurs à travers la Suisse et le midi de l'Allemagne, malgré les pittoresques détails qui nous ont été conservés, que pour les voir s'embarquer sur le Danube, atteindre Vienne et s'y loger dans la modeste hôtellerie du *Cerf noir*. Sans tarder, Liotard va offrir ses hommages au prince de Kaunitz, le tout-puissant ministre; au prince de Lichtenstein, à la comtesse de Salm, au prince de Galitzin, ambassadeur de Russie, à l'ambassadeur d'Espagne, au baron de Fries, qu'il connaissait déjà, au secrétaire privé de l'Impératrice, aux dignitaires enfin, selon l'étiquette. Vient

le jour mémorable, pour notre pastelliste et son fils qui l'accompagnait, où une audience de l'impératrice Marie-Thérèse leur est accordée. S'étant rendus en carrosse à la Cour, avant midi, ils ne tardent pas à être introduits, et la comtesse de Guttemberg conduit Liotard dans les appartements impériaux où étaient les tableaux qu'il avait faits. Comme il les examinait, l'Impératrice, habillée en veuve, paraît soudain. Liotard se jette à ses pieds; Sa Majesté le relève. En le forçant à s'asseoir pour qu'il puisse parler plus librement, elle le nomme son ancienne connaissance, lui permet, d'exposer ses *transparences*, et le prie de faire le dessin de l'Empereur, le sien, et celui d'un de ses fils. Comme elle veut ensuite lui envoyer un tableau qu'il désire revoir et retoucher, il répond qu'il n'est pas encore assez bien logé pour y travailler. „Mais si l'on vous donnait ici deux chambres, seriez-vous content?" — On pense bien que la réponse ne fut pas douteuse.

Voilà Liotard résidant au château, sous l'horloge. Cette faveur le rend si heureux qu'il en informe vite ses parents et amis de Genève, décrit dans les moindres détails l'appartement qu'il occupe, en indique les dimensions, et va jusqu'à donner, avec une satisfaction quasi enfantine, le menu de ses dîners. Il n'était pourtant pas de ceux qui pensaient, avec la spirituelle marquise du Deffand, que le souper est une des quatre fins de l'homme. Qu'étaient pour lui ces passagères jouissances de l'estomac auprès de la joie sans mélange d'avoir devant soi le portrait de Mme Necker? Il le trouve „admirable pour la figure et surtout pour les accessoires, mais il n'est pas aussi content de la tête; elle n'est pas assez belle; les ombres du visage sont un peu trop fortes; en un mot, il fera tout ce qu'il pourra pour l'embellir." *Embellir*, le mot est bon, prononcé par celui que tant de jeunes mondaines redoutaient à Paris comme un *Enlaidisseur*.

Mais qui avait fait, penserez-vous, cet „admirable" portrait? Liotard lui-même. Impossible d'en douter, d'après cet authentique témoignage de Marie-Thérèse en 1780: „Vous pourriez — écrit-elle au comte Mercy-Argenteau — encore faire savoir à Mme de Necker que le peintre Liotard, de Genève, se trouvant ici, il y a plusieurs années, j'ai voulu examiner ses tableaux, parmi lesquels j'étais surtout frappée de l'un d'eux, qui représentait une jolie jeune personne, un livre à la main, dans une attitude bien intéressante. Je me suis attachée à ce tableau, et j'en ai fait l'acquisition: c'est le portrait de Mme de

Necker que je regarde encore plusieurs fois avec plaisir. Dans le temps que Liotard s'est retrouvé ici la dernière fois, il a fait voir de la peine de n'être plus possesseur de ce tableau, et m'a demandé de pouvoir en tirer copie."

Mais quelle date assigner, et quel lieu, à ce portrait de Mme Necker? M. d'Haussonville [1] n'en dit rien, sauf erreur; rien de l'original, rien de la copie. C'est regrettable. De nouvelles recherches, si difficiles qu'elles soient, dans les châteaux et musées de Vienne et à Coppet, n'aboutiraient-elles point, tôt ou tard, à quelque chose? Ayons bon espoir. En attendant, je ne crains pas d'admettre que le portrait de la jolie *jeune personne* fut fait à Genève avant le départ pour Paris de Mme de Vermenoux et de Mlle Churchod, la future Mme Necker. Quant à Liotard, invité à dîner chez le prince Esterhazy, ou aux différentes ambassades, celle de Hollande par exemple, il ne se laissait point distraire de son travail par un excès de mondanité. Il savait tout concilier. C'est avec joie que, le 31 Décembre 1778, il dut envoyer à Mme Liotard les étrennes que voici: „J'ai enfin commencé hier et aujourd'hui deux archiducs, frères de l'Empereur. L'un s'appelle Maximilien, et l'autre Ferdinand, qui est duc de Milan. Je les ai dessinés sur du papier bleu, pour les copier de telle façon, qu'on voudra, soit en pastel, huile, aux deux crayons, comme j'ai fait la famille impériale il y a seize années.." L'Empereur qui n'aimait pas „à être peint" consentit ensuite à poser. Pour cette séance, dont elle ne pouvait ignorer les difficultés, Marie-Thérèse eut la pensée d'envoyer à Liotard „un vase avec un très beau rosier qui avait huit ou dix roses, et trois boutons, plus un ananas". Malgré



L'empereur JOSEPH II
No. 7

1 *Le Salon de Mme Necker*, 1882.

la venue de Pologne d'un peintre assez habile et bien patronné, dont il redoutait la concurrence, il eut la faveur d'une seconde séance, qui lui permit de dessiner l'Empereur, „très ressemblant, au crayon noir et blanc, avec une copie au pastel". Marie-Thérèse aurait souhaité à l'Empereur un air plus riant; mais „il aurait été fâché — écrivait Liotard — que je le lui eusse donné. — Je ne veux pas, disait-il, avoir l'air comédien".

Au milieu de ses succès et des jalousies qu'ils excitaient, Liotard était demeuré á Vienne, comme partout ailleurs, non pas le premier venu, un quelconque, mais un homme, une individualité. Il avait son franc-parler: „Croiriez-vous, mon cher compère [1], que j'ai osé dire à l'Impératrice qu'elle avait oublié de donner une marque de sa bonté à M. Mussard, syndic, qui porta ma fille Thérèse sur les fonts baptismaux au nom de l'Impératrice. Elle a très bien pris mon dire... — Que jugez-vous que je doive lui donner? — Je ne voulus rien spécifier. Mais je priai Sa Majesté d'y joindre du vin de Tokay. Je lui ai bien dit des choses plus fortes, et je crois qu'elle m'a su gré de tout ce que je lui ai dit. Elle a fait cinq notes sur une carte en ma présence. J'ai commencé par proposer un moyen d'entretenir l'Académie sans qu'il lui en coûtât rien; ensuite je lui ai dit que je pourrais indiquer les moyens de faire des tableaux sur porcelaine aussi grands qu'on voudrait par des plaques parfaitement plates et si bien jointes qu'on ne verrait pas la jointure, ce qui vaudrait mille fois mieux que la mosaïque. Je dois après-demain m'aboucher avec M. le comte Colowrath, le premier chef de la manufacture. J'ai parlé encore médecine peinture, architecture, musique. Ce que je lui ai dit de la médecine lui a plu. Ah! dit-elle, depuis Van Swieten, je ne l'estime plus."

Pour être profondément et sincèrement dévoué á l'Impératrice, et prêt, s'il l'eût fallu, à tenter l'impossible, Liotard ne négligeait ni les devoirs paternels, ni ceux de l'amitié. Avec M. Tronchin, il s'entretenait d'une collection de tableaux à vendre, parmi lesquels des Téniers, des Gérard Dou, des Snayers, des Breughel, des Brouwer et d'autres Flamands excellents. Quant à son fils, il n'épargnait rien à Vienne pour son instruction scientifique et littéraire, non plus que pour les plaisirs et distractions honnêtes. Souvent l'un et l'autre se mêlèrent aux mêmes réjouissances et furent témoins des mêmes spec-

1 Lettre à Tronchin.

tacles. C'est ainsi qu'on les vit étudier tous les monuments publics, assister au palais à la fête magnifique de la Toison d'Or, à l'entrée solennelle du nonce, à une belle représentation de l'Opéra, à un diner princier, à un bal de cour où l'on dansa „beaucoup de menuets et de contredanses anglaises", et à d'autres divertissements. Cependant, après les solennités de la semaine sainte de 1778 et la cérémonie du lavement des pieds, *l'itinérant* Génevois comprit qu'il ne faut pas abuser du meilleur accueil et que tout est bien qui finit bien. Sur cette réflexion, Mme Liotard ne tarda pas à être informée du prochain retour à Genève de son mari et de son fils. L'un et l'autre, reconnaissants des largesses de l'Impératrice et de ses cadeaux, quittèrent Vienne, peu de jours après la mort de Voltaire, peu de semaines avant celle de Rousseau.

Qu'avait bien pu rapporter à Liotard ce voyage qu'on lui avait déconseillé et qui, néanmoins, avait éclairé le soir de sa vie? Peu de grands profits matériels, mais de l'or moral. Il avait revu sa bienfaitrice, la marraine d'une ses filles, Marie-Thérèse, „l'incomparable princesse qui, se rendant une fois à Schœnbrunn, l'avait salué de la main en deux mouvements"; il avait revu plus brillante et plus prospère que jamais la capitale de l'Empire autrichien; et, si l'on prête une âme aux villes que l'on aime, il vécut, jusqu'à son dernier jour, sous le regard de cette fée, parfois bienfaisante comme l'espérance, que nous appelons le souvenir.

C'est vraiment dommage que Liotard n'ait pas songé à écrire des Mémoires. Entre les nombreux matériaux dont il disposait, il n'aurait eu que l'embarras du choix. Alors qu'il passait avec tant d'aisance d'un pays à l'autre, interrogeant ceux-ci, crayonnant ceux-là, voyant la ville et la cour, et faisant, pour tout dire, du voyage de la vie une vie de voyages, son imagination était frappée par la nouveauté des spectacles, et sa mémoire s'ouvrait sans peine pour recevoir de nouvelles impressions, riches et variées. Que d'événements de toutes espèces, petits ou grands, à enregistrer! Que d'aventures, de secrets peut-être, de piquantes anecdotes, de scènes de mœurs, de traits de caractères pris sur le vif, de physionomies dans la couleur locale! Le récit de ces souvenirs ne manquerait pas aujourd'hui de saveur. Mais en dehors de quelques notes et fragments de lettres, nous ne possédons malheureusement aucune narration complète et détaillée

des faits et gestes de Liotard à l'étranger. Il est vrai que, peu familiarisé avec l'art d'écrire, il devait, d'instinct, redouter la forme narrative et descriptive; sa plume n'était pas un pastel; il lui en coûtait de la tailler; et sans doute il eut conscience de ces difficultés.

A défaut de ces Mémoires, dont nous regrettons l'absence, ou seulement d'un journal intime, Liotard a fait sinon œuvre d'écrivain, du moins œuvre d'auteur dans le genre didactique. C'est à la théorie de la peinture qu'il a consacré une étude précieuse, devenue si rare maintenant, qu'elle mérite d'être reproduite en entier; un grand nombre d'amateurs même et de bibliophiles en ignorent l'existence. Oubli fâcheux, car on ne peut comprendre Liotard qu'en l'étudiant dans toutes les manifestations de sa pensée. Or, sa pensée s'est traduite de deux manières, ou, si vous préférez, elle a revêtu deux formes: elle a été intuitive et démonstrative, spontanée et réfléchie. — A côté du peintre, mais au-dessous de lui, il est vrai, il y a eu un observateur, une sorte de penseur, et la carrière de l'artiste n'a été arrêtée en rien, tout au contraire, par les idées de l'esthéticien, par les réflexions du critique.

Ces réflections virent le jour sous le titre de: „*Traité des principes et des règles de la peinture*, par M. J.-E. Liotard, peintre, citoyen de Genève." L'ouvrage parut à Genève en 1781, bien qu'il eût été imprimé à Lyon [1]. Dans cette ville où il avait des parents et des amis, Liotard s'était rendu pour l'impression et la correction des épreuves. M. de la Tourette, qui témoignait de la bienveillance à l'auteur, n'aimait guère ce mot de *Traité*, auquel il aurait préféré celui de *Considérations* ou d'*Observations sur la peinture*. Pourquoi ce changement? Deux grands artistes de la Renaissance, Léonard de Vinci, et Benvenuto Cellini, ne se sont-ils pas plus à traiter, l'un, de la peinture, l'autre, de l'orfèvrerie et de la sculpture, et, sans vouloir se comparer le moins du monde à eux, le portraitiste génevois n'avait-il pas lui aussi le droit et même le devoir de baptiser à son gré son enfant spirituel?

Bref, le petit volume débute par une épître dédicatoire aux mânes du Corrège, épître pour le ton et le style de laquelle Liotard a trop écouté sans doute quelque rhétoricien émérite: „Divin Corrège, Apelle moderne, ô mon maître!.... Si, etc." (*Voir page* 51.)

Cette lyrique invocation est suivie d'un avertissement tout à fait

1 Liotard avait donc presque 80 ans, lorsqu'il écrivit ce livre.

nouveau et vraiment original: nous sommes informés que l'artiste, voulant joindre l'exemple au précepte, „a gravé lui-même en partie sept estampes dans la composition desquelles il a voulu scrupuleusement appliquer les principes exposés dans son ouvrage". Ces estampes étaient le profil de Marie-Thérèse, le portrait de l'Empereur à Vienne, son propre portrait, celui de sa fille, la filleule de l'Impératrice, puis la Vénus endormie de Titien, et des fumeurs flamands. — Vient enfin une courte préface dont l'esprit n'aurait pas été pour déplaire à Rousseau, malgré les griefs de Jean-Jacques contre son compatriote Jugez-en plutôt: „*Sortant des mains de la nature*, *tout est bien; dans celles de l'homme*, *tout dégénère;* les erreurs succèdent aux vérités, et le flambeau qui nous avait été donné pour nous conduire ne sert que trop souvent à nous égarer. Ces maximes générales, qui peuvent s'adapter à tout, ne sont que trop confirmées par une funeste expérience. La morale, la politique et les arts ont éprouvé cette dégradation, source de nos malheurs et de la privation des plaisirs qui pourraient les adoucir." Quant aux beaux-arts et à la peinture, „cette fille du génie, qui devrait être éternelle comme lui," elle inspire un si saint respect au pastelliste qu'il déplore la soumission de „cet art sublime, rival de la nature", aux caprices de la mode. Là-dessus ses convictions sont si fermes et si arrêtées qu'il ne craint pas d'en appeler chaleureusement aux grands hommes du passé: „Auriez-vous cru que ces deux mots, la peinture et la mode, eussent pu jamais s'allier ensemble? Auriez-vous prévu que ces pinceaux, qui furent les instruments de votre gloire, auraient été prostitués un jour par vos successeurs, qui ne dédaignent pas de fléchir le genou devant l'idole de ce siècle, la mode, fille de l'inconstance et de l'oisiveté?"

Il serait trop heureux s'il pouvait terrasser l'idole et tracer les moyens de „conserver un des plus beaux arts dans toute sa pureté!

Ce fut, en effet, dans le double but de contribuer à maintenir la peinture au rang dont elle est digne et de se rendre utile aux jeunes artistes, ses contemporains, ainsi qu'à ses successeurs, que Liotard se résolut à publier son esthétique, sans l'ombre d'une préoccupation égoïste ou personnelle, sans l'arrière-pensée de briller et de se faire valoir.

Duclos disait au début de ses *Considérations sur les mœurs du* XVIIIe *siècle:* „Si l'ouvrage plait, j'en serai très flatté; j'en serai encore plus content s'il est utile. „Eh bien! Liotard n'a pas parlé autrement: „En cherchant à instruire les autres, j'aurai fait mon

devoir, disait-il, cela me suffit." Et ailleurs il ajoutait: „Si on trouvait des observations trop tranchantes et un ton trop décisif, qu'on ne l'attribue point à l'orgueil: à mon âge, on connaît le ridicule et l'odieux de cette petite passion. Et si je produis mes opinions avec assurance, ne vous y méprenez pas, lecteurs, c'est la noble confiance de la vérité, confirmée par les expériences multipliées, qui s'énonce, et non le langage d'un amour-propre impérieux qui veut tout soumettre."

Sous ce désir de travailler au bien de ses semblables par conscience, par obligation morale, et nullement par gloriole, il ne s'est dissimulé, du reste, aucune prétention littéraire, pas la moindre velléité de poser en habile artisan de la parole. „Si les lecteurs ne s'occupent que du style, ou, pour emprunter une métaphore de mon art, s'ils ne considèrent que la bordure du tableau, ils auront lieu sans doute d'être mécontents. Mais si, ne cherchant dans mon ouvrage que le fond des choses, ils examinent, ils discutent sérieusement mes principes, alors je suis rassuré; et leur approbation sera pour moi un dédommagement de mes peines."

Tout cela est bien; cependant l'origine du *Traité de peinture* me semble offrir un intérêt exempt de banalité, intérêt d'un genre particulier. Il a vu le jour, ce traité, grâce à l'action simultanée de trois facteurs d'une réelle valeur: la longue expérience de l'artiste, son commerce assidu avec la nature, sa constante étude des grands maîtres, et en première ligne du Corrège. Nulle part vous ne découvrez la moindre trace d'une érudition empruntée aux écrits du P. André ou de l'abbé Dubos, de Diderot ou de Le Batteux. Loin d'avoir jugé sans examen suffisant et d'avoir soumis les faits à un certain nombre d'idées reçues toutes faites, ou antérieures à l'expérience, il s'est appliqué à observer et à comparer lui-même les faits qu'il a généralisés ensuite et convertis en principes. Ainsi, comme le prescrivait Bernard Palissy, la pratique a engendré la théorie, laquelle n'est point tombée dans le gouffre des abstractions vagues et des idées creuses. De là une œuvre vivante autant qu'individuelle; de là une esthétique applicable, parce qu'elle a commencé par être appliquée, et non une esthétique sortie tout armée du cerveau et du cabinet d'un philosophe.

Ah! si les artistes éminents en chaque genre nous initiaient à leurs pensées, s'ils nous prenaient pour juges et témoins de leurs efforts, s'ils faisaient apprécier leur manière de labourer, d'ense-

mencer, de fertiliser le champ qu'ils cultivent, quelle riche moisson ces épanchements et ces confidences ne produiraient-ils pas! Quelle vaste philosophie comparée de l'art! On y constaterait assurément des vues étroites, des partis pris, des opinions exclusives, des points de vue faux ou exagérés; mais au milieu de ces divergences et de ces luttes, l'art véritable ne perdrait rien de sa valeur, rien de son prestige; des ombres et du clair-obscur se dégagerait la lumière. Malheureusement, nous n'en sommes pas là: tous les artistes, parmi les excellents, ne sont pas en mesure d'expliquer le *pourquoi* et le *comment* de leurs productions; ils n'ont pas les facultés ni la plume d'un Delacroix parlant peinture, ou d'un Töpffer se livrant à ses *Réflexions et Menus-propos.*

Sans vouloir s'aventurer au delà des limites qu il s'était prescrites, comment Liotard aurait-il pu caractériser son art particulier s'il n'avait pas réfléchi à la nature de l'art en général? Comment étudier une partie d'un tout en n'ayant aucune idée du tout lui-même? Nous ne sommes donc point surpris qu'après la louange de la peinture qui, „miroir immuable de tout ce que l'univers nous offre de plus beau", rend le passé toujours présent, la réflexion et l'enthousiasme à la fois de l'auteur lui aient dicté ces paroles qu'il faut peser:

„Avec quelques couleurs, des pinceaux, et le génie, la peinture rend presque l'homme égal à l'Éternel; elle *crée la nature* et la présente à nos yeux avec toute la variété possible."

Créer la nature, qu'était-ce dire en d'autres termes? Que l'art est une manifestation de l'activité humaine, une création du beau par l'homme. Création partielle et non totale, relative et non absolue, cela va de soi. L'artiste est créateur jusqu'à un certain degré, puisqu'il a reçu en partage l'imagination dite créatrice. Or, telle n'était point la manière de voir la plus répandue au dernier siècle, où tant de gens faisaient consister l'art dans l'imitation pure et simple de la nature. On oubliait alors que si cette imitation a sa raison d'être et sa large, très large place dans le travail artistique, tout spécialement en peinture et au premier chef dans le portrait [1], elle est condamnée néanmoins à être un moyen et jamais le but de l'art. Jouffroy, le philosophe, dans son *Esthétique*, a montré avec une

---

1 Aussi les termes d'*imitation* et *imiter* reviennent-ils souvent sous la plume de Liotard.

parfaite justesse que l'art aurait prononcé depuis lougtemps son arrêt de mort, en se réduisant au rôle d'imitateur. Rôle, encore une fois, qui se serait mal concilié avec le témoignage de Liotard, brûlant de „nous conduire à ce vrai, à *cet immuable beau, à ce degré de perfection* enfin, qui doit être l'objet et la récompense de l'artiste". Le beau, toujours plus beau, voilà bien le cri, l'aspiration, le tourment de toute âme éprise de l'idéal; voilà aussi la devise inscrite sur le drapeau de l'art et de chacun des beaux-arts.

Écoutez plutôt: „L'harmonie est aussi essentielle à la peinture que dans la musique, parce que, comme on le sait, *tous les arts se tiennent par la main*, tendent tous par des effets et des résultats différents *au même objet*."

Combien il est regrettable que cette affirmation si vraie n'ait pas été amplement accompagnée de preuves! Il y eût eu un chapitre instructif à écrire sur la communauté de but et d'origine des beaux-arts; sur le lien fédératif qui les unit, tout en les laissant maîtres souverains dans leurs domaines respectifs; sur les secours qu'ils peuvent se donner mutuellement et les emprunts qu'il leur est loisible de se faire. sans nuire à leurs propres richesses, à leur condition d'existence, à leur indépendance, à leurs moyens d'actions. N'y a-t-il pas tel morceau de musique, par exemple, à qui nous devons, outre l'impression musicale, des impressions poétiques et picturales, comme il est tel tableau qui, à la suite de l'effet directement produit par la peinture, éveillera en nous quelque motif musical ou de poétiques pensées? Mais l'étude des questions générales ne pouvait retenir longtemps Liotard: il avait hâte avant tout d'enseigner „l'art sublime" auquel il „devait trop pour ne pas tout lui sacrifier".

C'est à un examen bref et précis des éléments essentiels ou principes constitutifs de la peinture que la première partie du *Traité* a été consacrée. Aujourd'hui ces éléments, bien définis, bien caractérisés, ne sont plus un secret pour personne et, grâce à de grands esthéticiens, l'invention, la composition, l'expression, le clair-obscur, le contraste, le saillant, l'effet, que sais-je encore, ont frappé toutes les intelligences artistiques. Mais il n'en était pas ainsi, il y a plus d'un siècle, et l'opinion de Liotard sur le dessin et le coloris, touchant lesquels on dispute encore, est d'autant plus opportune à recueillir qu'on croirait presque entendre Ingres: „Aucune peinture ne peut être bonne sans le dessin, etc." (*voir page* 55.)

La seconde partie du *Traité de peinture* comprend vingt règles dont l'énoncé est suivi d'une démonstration souvent vigoureuse, avec des exemples nombreux, bien choisis, probants, tirés de l'histoire des peintres. Quoique d'une importance inégale, ces règles sont toutes formulées par une autorité qui leur communique une forme impérative. Elles ont du poids, elles font réfléchir, et le lecteur, tenté peut-être d'en contredire plus d'une, rendra honneur à la clairvoyance expérimentée et à l'esprit sans routine du chercheur inventif. Je me représente l'impression que l'audition des quelques préceptes de Liotard produirait en ce temps-ci sur une assemblée d'artistes, sur un grand ou un petit cénacle: la surprise serait générale. Quel conflit de jugements! Quelle mêlée d'opinions! Quelle lutte d'école à école! Que de paroles tranchantes! Que d'arrêts décisifs et contradictoires! Ici, les uns crieraient tollé sur l'auteur, une vieille perruque; là, les autres se déclareraient hautement satisfaits ou approuveraient en silence; d'autres, conciliateurs éclectiques, admettraient prudemment ceci, rejetteraient timidement cela.

— Point de touches! Allons donc! Depuis quand le peintre ne doit-il pas faire sentir et accentuer le caractère des objets? — „Point de touches," répliquera Liotard: „Toutes les parties, même les plus disparates, sont imperceptiblement mises dans les ouvrages de la nature; on n'y voit point de touches; raison très forte pour n'en point mettre en peinture. C'est d'ailleurs un préjugé de croire que les touches, accréditées par l'intérêt, l'impatience et l'incapacité de finir, donnent à une toile du fini, de la vigueur, du relief et de la vie. Un tableau peint avec beaucoup de touches est grossier de près; il l'est encore de loin, bien qu'à un moindre degré; la distance n'empêche pas de voir les touches; on les aperçoit toujours un peu; elles subsistent toujours. Mettez un tableau fini et un tableau touché à la même distance, où vous croyiez qu'on ne puisse plus distinguer les touches; malgré cela, on distinguera le fini du tableau sans touches, et le grossier du tableau touché. Qu'on examine un tableau du Corrège et de Raphaël; qu'on mette auprès d'eux un tableau de Rubens, on appréciera la différence. Parmi les artistes flamands et hollandais, les Mieris, Gérard Dou, Terburg et plusieurs autres n'ont aucune touche, et leurs ouvrages sont plus estimés que ceux des peintres qui en ont. Ajouterai-je qu'il est dans la nature mille beautés, des parties délicates, fines et légères, d'innombrables et charmants

détails que vous ne pourrez jamais rendre avec les touches? Comment rendez-vous l'uni d'une belle peau, le poli, le transparent des corps, le coloris des fleurs, le duvet, le velouté des fruits?"

— Brisons-là. Vous rabaissez comme à plaisir le mérite des tableaux touchés pour relever celui des tableaux finis sans touches, en opposant les uns aux autres. Avouez qu'il y a là sinon une erreur, au moins une exagération et un beau sujet de polémique. — Point, ma conviction est faite; elle repose sur les faits, et je pourrais entrer à ce propos dans de longs développements. Je me borne à ceci: „Un peintre qui finit beaucoup ses ouvrages, et qui leur donne autant d'*expression* que celui qui emploie les *touches*, mérite infiniment plus d'éloges; car il n'y a rien de plus difficile en peinture que d'allier le fini avec beaucoup d'expression. J'ai dans mon cabinet de peintures, à Genève, un tableau de ma composition. Il représente une dame ayant devant elle un cabaret de la Chine et donnant une tasse de café à sa fille. Il y a des épaisseurs de couleurs, sans être des touches, sur les tasses, sur le pot et sur la cafetière, pour mieux exprimer le luisant de ces corps, et mieux les faire avancer; aussi j'ose me flatter que dans ce tableau les différents objets ont autant de relief, de saillant et de vigueur que la peinture puisse en faire paraître, tous les objets étant très finis, et sans aucune touche."

Avec d'autres interlocuteurs que vous pourriez imaginer, Liotard aurait eu moins de peine à faire triompher ses principes. Quand il prescrit l'*effet* comme indispensable soit aux ouvrages qui ont tout le fini possible, soit à ceux qui n'en ont presque pas, il est sûr de n'être combattu par personne. La même adhésion lui est acquise quand il recommande d'éviter de peindre les objets que la peinture ne peut pas bien représenter, et qu'il insiste sur le prix de l'harmonie dont il indique les ressources et les moyens techniques. „Si vous voulez arriver à la perfection, recherchez l'harmonie."

On voit au Luxembourg un tableau du Corrège qui représente Antiope endormie avec l'Amour, et un Satyre qui les considère: il est à mon gré peu d'ouvrages où l'harmonie soit aussi vraie.

A ce sujet l'anecdote suivante ne déplaisait pas à Liotard:

„La jeune comtesse de Beauveau, etc." (*voir page* 85.)

Émaillé de récits anecdotiques et de vivants exemples qui tempèrent ce qu'il peut y avoir parfois de scolastique dans les termes et la formule des règles de peinture, le *Traité* est à plusieurs égards

un ouvrage populaire, accessible aux amateurs aussi bien qu'aux artistes, et même au public profane presque autant qu'aux amateurs. „Le public! le public! Combien faut-il de sots pour faire un public?" s'écriait Chamfort. Telle n'était point du tout l'opinion de l'homme qui aurait appelé ce coup de griffe une erreur, une injustice, une énormité. „Ne dédaignez point — écrit Liotard — examinez au contraire avec beaucoup d'attention les défauts que ceux qui n'ont aucune connaissance de l'art trouvent dans vos ouvrages; il y a toujours du vrai dans leurs observations." La bonne peinture, à ses yeux, doit plaire à tout le monde, et quelque étrange que puisse paraître cette idée, il la tient pour vraie, parce que, si le peintre a le devoir de lire sans cesse au grand livre de la nature, ce livre est aussi ouvert à tous les hommes. Or dans le nombre des détails que la nature présente, il y en a que l'artiste pourra négliger, et qui n'échapperont pas à l'œil de l'*ignorart*. Mais Liotard met en avant beaucoup d'autres raisons, réflexions et faits, pour soutenir une thèse un peu paradoxale en apparence, en sorte que le plaidoyer abondant, nourri, judicieux, auquel il se livre *con amore*, du ton le plus persuasif, ne saurait qu'avoir gain de cause. Il invoque, comme il en a l'habitude, le témoignage des autres et le sien propre, l'histoire de l'art et son histoire à lui, avec bonheur et à-propos.

Après avoir constaté et admis que les peintres jugent souvent du vrai par l'art (et qu'ainsi s'explique la diversité de leurs jugements), tandis que l'ignorart juge de l'art par le vrai, tout bon *liotardophile* applaudira aux efforts du maître pour faire la juste part du public et lui accorder ce qui lui appartient. „J'ai beaucoup perfectionné mes portraits, en corrigeant avec attention, d'après les remarques les plus délicates et les plus imperceptibles, des défauts que les ignorarts trouvaient dans mes portraits." Et ailleurs: „On faisait le portrait d'un ignorart. A peine, etc." (*voir page* 88).

Voilà une amusante page; il y en aurait bien d'autres à rappeler. Mais au lieu d'une analyse étendue, ainsi qu'il aurait fallu, du *Traité de la peinture*, dont nous n'avons pu donner qu'une idée approximative, nous reproduirons le travail en entier.

Il est curieux d'envisager Liotard, artiste et critique, non plus en lui-même seulement, mais aussi dans ses rapports avec son temps Que de choses à dire à ce propos!

Préoccupé de l'histoire de l'humanité et des progrès de la civilisation, le XVIIIe siècle en France avait la curiosité d'étudier les nations étrangères et de nouer avec elles des relations plus fréquentes qu'auparavant: on voulait connaître des littératures jusqu'alors négligées; on voyageait en esprit et en réalité, et Liotard, on le sait, prit plaisir à courir le monde plus longtemps que Petitot avant lui, et que le célèbre graveur Dassier, parmi ses contemporains génevois. — Le siècle favorisait la culture encyclopédique, les idées générales, la science et les sciences; et observateur qu'il était, enclin à l'analyse comme à la synthèse, Liotard, sans avoir de profondes connaissances universelles, ne craignait pas d'aborder toute espèce de sujets, témoin l'une de ses conversations avec Marie-Thérèse, témoin encore sa lettre à Jean-Jacques. — Le siècle se piquait de philosophie, bonne ou mauvaise, et Liotard avait sa petite philosophie, sa psychologie à son usage, comme il avait son esthétique; psychologie fortement sensualiste qui ne portait aucune atteinte (le cas alors n'était pas rare) à ses croyances et à ses sentiments religieux. — Le siècle, pris dans son ensemble, était tourné vers la prose plus que vers la poésie, d'un caractère positif, malgré sa surabondance d'esprit, et peu rêveur; eh bien! si enthousiaste du beau et de la perfection qu'il fût, Liotard n'était point homme à perdre de vue le monde réel pour s'égarer, mélancolique songe-creux, dans les nuages. — Le siècle faisait résonner à tous les échos les bienfaits de la nature, des lois de la nature, de l'état de nature. Qui disait nature, vis-à-vis d'une société vieillie, légère, corrompue, disait paradis, Eldorado; et „ce beau mot, comme l'a dit Paul Albert, exerçait alors sur les imaginations une séduction irrésistible. La nature, c'était la loi, l'ordre, la règle". Dans toutes les sphères de la pensée et de la vie, elle aspirait à gouverner omnipotente, à exercer un pouvoir absolu et, en peinture, elle faisait plus que jamais sentir une autorité du reste fort légitime.

Mme Vigée Le Brun raconte dans ses *Mémoires*, que Joseph Vernet lui donna un jour ce conseil: „Mon enfant, ne suivez aucun système d'école. Consultez seulement les œuvres des grands maîtres.... mais surtout faites le plus que vous pourrez d'après nature: la nature est le premier de tous les maîtres. Si vous l'étudiez avec soin, cela vous empêchera de prendre aucune manière." Paroles exquises de justesse auxquelles Liotard se serait associé de bon cœur et qu'il a

prononcées plus d'une fois lui-même en d'autres termes. S'il y a eu un ami fidèle, un admirateur, un enthousiaste de la nature, c'est lui.

Est-ce à dire qu'on doive le compter parmi les représentants du réalisme? Oui et non; car il faut s'entendre. S'agit-il d'un réalisme extrême, excessif, brutal qui prend la nature sans choix, sans discernement, sans goût, telle qu'elle se présente, et dont le vrai nom est le naturalisme? Ou bien s'agit-il d'un réalisme de bon aloi qui, tout pénétré, tout imprégné, tout inspiré qu'il soit de la nature, ne reproduit pas celle-ci servilement, mais l'interprète en tout liberté, se gardant bien de tenir toute réalité quelconque, même la plus repoussante et la plus hideuse, pour matière à l'art et mode d'expression du beau? C'est ce réalisme-là proprement dit, sans excès, sans violence, tout à fait légitime au surplus et même nécessaire, qui distingue généralement les œuvres de Liotard. Il n'a jamais voulu faire passer le laid pour le beau, ni peindre du laid pour le stérile plaisir d'en peindre.

Avec ce réalisme bien compris qui, loin d'éloigner de l'idéal, y conduit, Liotard pouvait être à la fois attaché à la tradition et novateur, classique et romantique, conservateur et progressiste, fils de son époque et déjà de la nôtre; mais par-dessus tout il était lui, ami de l'indépendance, ennemi de la mode, de la routine, des préjugés. Si, d'une part, son attention se portait sur la technique ou la partie matérielle de la peinture, sur le choix des couleurs les plus claires, les plus solides, les plus foncées et les mieux broyées, sur leur dégradation suivant la lumière, sur le rapport des ombres et des clairs et sur leur rapprochement respectif, sur la place et l'emploi des demi-teintes, sur les différentes classes de tons et les harmonies d'analogues et de contrastes, il s'efforçait, d'autre part, de ne point négliger dans ses œuvres les éléments spirituels de l'art, comme, par exemple, l'expression ou la peinture de l'âme, des passions, du mouvement, de la vie, très difficile à trouver, au point que „les peintres" n'ont pas le temps de la dessiner, encore moins de la peindre, parce qu'étant trop momentanée, le sentiment et le jugement doivent la suppléer."

Tout le monde, je le crains, ne rendra pas à Liotard toute la justice qui paraît lui être due. Le raison en est simple: on le connaît peu, on le connaît mal; ce n'est pas une gravure ou deux, ce ne sont pas même trois ou quatre pastels qui peuvent éclairer suffisamment sur les mérites de Liotard. Comme il a beaucoup produit, et que la

fécondité d'ailleurs ne rend pas le talent toujours égal à lui-même, il ne saurait être apprécié en connaissance de cause qu'après l'étude et la comparaison d'un certain nombre de ses ouvrages. Allez au Musée d'Amsterdam et dans les salons de Madame Tilanus née Liotard, visitez la Galerie de Dresde, le Musée grand-ducal à Weimar, le Musée Rath à Genève, et sans parler des collections particulières, vous remarquerez des travaux de grande valeur. On n'a le droit de juger un artiste qu'après avoir apprécié tout ou partie de ce qu'il a fait de mieux.[1] Un travail complet sur Liotard est donc necessaire.

Peut-être Mariette, si sévère pour Liotard, n'avait-il pas eu la bonne fortune ou n'avait-il pas pris la peine de se familiariser avec le genre de celui dont il disait: „A Paris, on estima ses pastels pour ce qu'ils valaient, on les trouva secs et faits avec peine; la couleur tirait presque toujours sur celle du pain d'épice; de plus ses têtes parurent plates et sans rondeur, et si la ressemblance y parut assez bien saisie, on crut reconnaître que cela ne venait que de ce qu'il avait plutôt pris la charge que la véritable forme du trait qu'il imitait. L'Académie de peinture dans laquelle il aurait fort désiré être admis lui fit sentir qu'elle n'y était pas disposée..."

Le comte Algarotti, qui était assurément un grand connaisseur, ne partageait point l'opinion de Mariette, quand il écrivait de Potsdam à cet ami de Rosalba, la pastelliste émule de Liotard, en date du 30 février 1751: „J'ai acheté du *fameux* Liotard un tableau de pastel d'environ trois pieds de hauteur. Il représente en profil une jeune fille de chambre allemande, qui porte un bassin sur lequel est un verre d'eau et une tasse de chocolat. Cette peinture est presque sans ombre, dans un fond clair, et elle prend son jour de deux fenêtres dont l'image se réfléchit dans le verre. Elle est travaillée à demi-teintes avec des dégradations de lumière invisibles, et d'un relief parfait. La nature qu'elle exprime n'est point maniérée; et quoique peinture d'Europe, elle serait du *goût des Chinois*, ennemis jurés de l'ombre,

---

1. Des tableaux de Liotard, appartenant aux amateurs génevois, furent exposés avec succès deux fois à Genève, en 1853 et en 1886. Les articles parus dans le „Journal de Genève" du 6 Juillet 1853, et ceux de MM. Marc Débrit et Giron dans ce même journal, en 1886, ainsi que dans „la Suisse libérale" du 3 Mai 1886 en font foi. Une pareille exposition de tableaux et de gravures de Liotard appartenant à Made Tilanus née Liotard eut lieu en 1885 à Amsterdam dans la salle de Felix Meritis.

comme vous le savez. Quant au fini de l'ouvrage, *c'est un Holbein en pastel.*" [1]

Voilà une appréciation flatteuse, assurément, et qui aurait pu consoler Liotard, s'il y eût été sensible, de ces critiques inexactes ou malveillantes auxquelles tout artiste est exposé. Sans être immodeste, — à quelques exceptions près, — ni présomptueux, il avait, on ne l'ignore pas, conscience de son mérite personnel et de ses efforts soutenus. Il se savait, au surplus, apprécié généralement à sa juste valeur. En Italie, en Allemagne, en Autriche, en Turquie, sa réputation était faite, elle ne dépendait plus du caprice de celui-ci ou de celui-là plus ou moins bien disposé. Les étrangers qui passaient à Genève venaient volontiers le voir et admirer son „cabinet" de tableaux, comme on disait alors. C'est ainsi que, dispos et vigoureux malgré son âge, il se conservait jeune d'esprit et sans infirmités. Une romancière allemande, Mme Sophie de la Roche, qui voyageait en Suisse, fit visite à Liotard et n'eut pas lieu de se plaindre de „l'illustre peintre", à qui elle a consacré les lignes suivantes: „Je vis chez lui beaucoup de chefs-d'œuvre de grands artistes, parmi lesquels un tableau de la célèbre Rosalba, à Venise. La tendre délicatesse qu'elle savait mettre dans ses portraits, jusqu'aux bras et aux joues, est surprenante, et jusqu'à présent est restée inimitable. Le mélange de ses couleurs est tout plein de grâce. Nous avons vu ensuite deux tableaux de fleurs et de fruits, du hollandais Van Huysum, estimés 10,000 florins, un magnifique tableau de Rembrandt, et d'autres encore. Comme mon compagnon de voyage considérait quelques œuvres de Liotard lui-même: — Monsieur, dit-il, vos pêches me plaisent mieux que celles de Van Huysum; elles sont plus mûres. — Aussitôt le vieillard de 81 ans répondit finement, avec un sourire qui marquait sa satisfaction d'avoir pu surpasser un grand artiste: — Les pêches mûrissent mieux au soleil de Genève que sur le sol marécageux de la Hollande."

Liotard l'aimait, ce soleil de Genève. Pour un homme qui avait séjourné si longtemps et si souvent hors des murs de sa ville natale, il avait gardé vivace l'amour du pays, le dévouement à sa prospérité et à son bonheur. On dirait même que ce sentiment patriotique, loin de s'éteindre, se soit rallumé plus ardent, plus vif, avec les années.

---

1. Voir: Opère del conte Algarotti. Ed. nov. Venezia 1791. 8.

N'eut-il pas la bonne pensée, suivie de l'acte, d'envoyer au comte de Vergennes un cadeau de sa façon, pour remercier cet homme d'État qui était intervenu comme médiateur dans les dissensions génevoises, si fréquentes au dernier siècle? Qu'on lise plutôt la lettre suivante [1], dont l'original appartient à la Bibliothèque de l'Institut de Genève; elle est adressée à M. Hennin:

„Monsieur, vous savez sans doute que j'ai envoyé à Son Excellence M. le comte de Vergennes deux tableaux de fruits, étant pénétré de reconnaissance d'avoir retiré de l'abime notre chère patrie. J'ai reçu de sa part un petit service de thé de porcelaine de Sève (*sic*) de la plus grande beauté, avec une réponse à ma lettre, très honête et polie. Je vous prie, monsieur, de témoigner à Son Excellence ma vive reconnaissance.

„Je suis à mon âge tout aussi en état de bien peindre des portraits. Je viens de peindre en miniature un portrait de la plus grande ressemblance, et j'ay peint l'an passé 3 portraits que l'on a trouvés aussi bien que dans mon meilleur temps. Si Son Excellence m'eût accordé de faire son portrait, je m'étais proposé de le peindre en grand sur une plaque de porcelaine, ayant trouvé le moyen de faire de grandes plaques de porcelaine à passer la règle dessus, ce qu'aucune fabrique n'a encore pu faire, et je possède les couleurs les plus belles et les plus variées.

„J'ai envoyé à l'impératrice [Catherine] au commencement d'octobre de l'an passé deux tableaux de fruits en lui écrivant une lettre. Je n'ay encore aucune réponse. Ozerais-je, monsieur, vous prier d'une grâce, savoir: de remettre ce billet à l'ambassadeur de Russie, afin qu'il écrive à sa Souveraine si l'impératrice a receu mes tableaux et ma lettre. Je crains qu'ils n'ayent été égarez.

„Vous m'obligerez sensiblement, étant avec respect, monsieur,

„Votre très humble et très obéissant serviteur

„JEAN-ÉTIENNE LIOTARD.

„Genève, ce 13 juin 1783."

On voit que le travail était encore la loi souveraine de l'existence pour notre artiste et que son zèle ardent ne s'alanguit jamais. Indé-

---

1. J'en dois la communication à l'obligeance de feu M. le professeur J. Adert, et de M. Théophile Dufour, le savant Bibliothécaire de la ville de Genève.

pendamment de ses *plaques* de porcelaine, de ses fleurs, de ses fruits, il n'avait pas cessé, depuis 1778, au retour de Vienne, de se consacrer à son étude favorite, celle de la physionomie humaine. Ses portraits continuaient à être recherchés, et, encore en 1785, ceux d'un magistrat, M. Sales, et de Mme Pierre Prevost, femme du philosophe de ce nom, lui faisaient honneur.



PAYSAGE AUX ENVIRONS DE GENÈVE.
No. 90.

Mais après le Liotard portraitiste, n'y a-t-il pas eu aussi le Liotard paysagiste? Un éminent critique m'écrivait récemment: „J'ai vu dans la merveilleuse collection du Rijks-Museum d'Amsterdam des études de paysage au pastel qui sont d'une modernité étonnante: effets de plein air, tons clairs, simplification des formes, plantation de biais et coupure des premiers plans, points de vue originaux, tout ce que l'école contemporaine cherche avec tant d'ingéniosité et de talent se trouve en germe dans quelques-uns de ces paysages de Liotard."

Cependant les intérêts matériels avaient une place dans son esprit



Liotard riant.
No. 115.

au milieu de ses occupations artistiques: après avoir vendu deux petites propriétés aux environs de Genève, il se trouva à la tête d'une douzaine de mille livres de rente, qui ne pouvaient que s'augmenter, grâce à ses habitudes d'économie et aux épargnes faites chaque année sur son revenu. Ayant eu la singulière idée d'aller se mettre en pension avec ses filles et ses deux domestiques chez son gendre, M. de Bassompierre, à Begnins, dans le pays de Vaud, il y demeura jusqu'à ce qu'une indisposition, causée sans doute par la vieillesse, l'eût forcé de se rendre à Nyon. De là, il ne tarda pas à reprendre la route de Genève, où la mort le prit le 12 juin 1789.

En quittant cette terre, où le succès avait récompensé ses labeurs, Liotard pouvait en toute sincérité se rendre la justice d'avoir aimé l'art d'un amour profond, fidèle, éclairé, de l'avoir servi, compris, honoré par ses leçons et par ses œuvres. Avec le „divin" Corrège pour maître et la nature pour institutrice, il réussit à maintenir son indépendance vis-à-vis de l'une et de l'autre, admirateur passionné de la grâce chez celui-ci, des harmonies lumineuses chez celle-là.

Pastelliste, émailleur, miniaturiste, graveur, il ne s'était appliqué qu'en de rares occasions à la peinture à l'huile; c'est pourtant en ce genre qu'il a laissé, entre autres essais, un très curieux portrait de lui-même, inconnu de la plupart des amateurs, *Liotard riant*, depuis 1893 au Musée Rath, à Genève. Ce portrait très fini, auquel son auteur trouvait „ tout l'effet, le relief et le saillant possibles", de grande dimension (largeur 70 cent., hauteur 90 cent.), provoque au premier moment une espèce de surprise. Et pourtant c'est bien lui, le vieux Liotard, dont le rire franc fait rider le bas des joues; de la main droite, le pouce en l'air et le doigt tendu, il montre quelque chose; il est coiffé de rouge, et ses cheveux gris tombent sur un col blanc; un rideau vert ne nuit pas à une partie bleue; les contrastes sont assez vifs.

Quoi que d'autres en puissent penser, la peinture à l'huile était moins l'affaire de Liotard que le pastel, ce genre, dont, suivant la juste expression de M. Goupil, „le velouté, le flou, le vaporeux, le duvet soyeux et léger nous charment et nous plaisent, parce qu'il nous transmet l'une des qualités les plus attrayantes de la jeunesse et de la beauté". Elles n'étaient pas toutes belles pourtant, les femmes du XVIIIe siècle; mais la laideur, si elles en étaient atteintes, disparaissait sous l'expression spirituelle et sous la grâce de leur personne, comme

sous le fondu moelleux du pastel: „Les couleurs poudreuses du papillon", a dit Hübner, „convenaient à ces papillons volages, à ces voluptueuses phalènes", dont Théophile Gautier a si magistralement évoqué l'image:

J'aime à vous voir en vos cadres ovales,
Portraits jaunis des belles du vieux temps,
Tenant en main des roses un peu pâles,
Comme il convient à des fleurs de cent ans.

. . . .

Il est passé le doux règne des belles;
La Parabère avec la Pompadour
Ne trouveraient que des sujets rebelles,
Et sous leur tombe est enterré l'Amour.

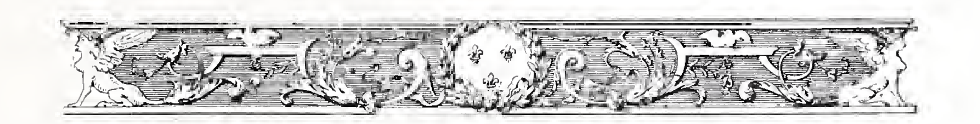
Vous, cependant, vieux portraits qu'on oublie,
Vous respirez vos bouquets sans parfums,
Et souriez avec mélancolie
Au souvenir de vos galants défunts.

Tandis que trop de portraits du *vieux temps* jaunissent, pâlissent, tombent en poussière, les pastels de Liotard, la plupart du moins et des meilleurs, ont conservé fraîches et vives les couleurs de la vie. Mais ce mérite n'est qu'un des moindres auprès du caractère individuel et des qualités brillantes autant que solides du „peintre Turc"; et si la jeune école pastelliste revient à lui, comme elle est revenue à Chardin, c'est qu'il a cherché en toute franchise, et à sa manière, le vrai dans la nature et le naturel dans l'art.

ÉDOUARD HUMBERT.



Feu le Professeur Ed. Humbert



CHAPITRE II.

TRAITÉ DES PRINCIPES ET DES RÈGLES DE LA PEINTURE.

Par M. J. E. Liotard, Peintre, Citoyen de Genève. A Genève 1781.

> *Ego fungor vice cotis, acutum*
> *Redder quæ ferrum valet, excors ipsa Secandi.*
> Hor. Art. Poet.
>
> *Je fais l'office de la pierre à aiguiser, qui ne coupe point, mais qui met le fer en état de couper.*

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE AUX MANES DU CORRÈGE.

Divin Corrège, Apelles moderne, ô mon maître!.... Si le souvenir d'un art qui te rendit immortel, t'est encore précieux, daigne agréer cet ouvrage.... Il est à toi.... tes chefs-d'œuvre inimitables m'ont fourni les véritables règles auxquelles je rappelle tes successeurs. Puissent, comme moi, les jeunes artistes te prendre toujours pour modèle, et t'avoir sans cesse devant les yeux, et dans leur cœur! — Puisse ton nom, plus éloquent que mes écrits, persuader les vérités que je publie.

PRÉFACE.

Sortant *des mains de la nature, tout est bien: dans celles de l'homme tout dégénère*; les erreurs succèdent aux vérités, et le flambeau qui nous avoit été donné pour nous conduire, ne sert que trop souvent à nous égarer. Ces maximes générales qui peuvent s'adapter à tout, ne nous sont que trop confirmées par une funeste expérience. La morale, la politique et les arts, ont éprouvé cette dégradation, source de nos malheurs et de la privation des plaisirs qui pourraient les adoucir.

Il ne m'appartient point de traiter les deux premiers objets; étrangers à mon sujet, supérieurs à mes talents, il n'est donné qu'aux grands hommes de discuter ces intéressantes questions. Je me bornerai aux observations que comporte un art auquel je me suis livré dès ma plus tendre enfance.

Nous ne pouvons nous dissimuler que la peinture, cette fille du génie, et qui devroit être éternelle comme lui, n'ait éprouvé.... je dirois presque, si un saint respect pour cet art sublime, rival de la nature, ne me retenait, une dégradation déplorable.... mais au moins n'ait été soumis aux caprices versatiles de la mode.... *La peinture soumise aux caprices de la mode!....*

Mânes des grands hommes qui, en reculant les bornes de l'art, en avez été les législateurs et les héros (car chaque art a les siens), c'est vous que j'invoque.... parlez.... Auriez-vous cru que ces deux mots, la peinture et la mode, eussent pu jamais s'allier ensemble? Auriez-vous prévu que ces pinceaux qui furent les instruments de votre gloire, auraient été prostitués un jour par vos successeurs, qui ne dédaignent pas de fléchir le genou devant l'idole de ce siècle, la mode, fille de l'inconstance et de l'oisiveté?

Sera-t-il permis à un vieillard pénétré d'un saint respect pour les règles d'un art qui lui donna en échange de ses veilles et de ses observations, quelques succès et le bonheur; lui sera-t-il permis de rappeller aux principes les jeunes gens qui malheureusement s'en écartent trop?

Me sera-t-il permis de leur dire que, dans tous les arts, et surtout dans le nôtre, à qui la nature n'a assigné d'autres bornes que celles de l'univers, la scrupuleuse observation des règles que nous offre l'étude des modèles de nos grands maîtres, peut seule nous conduire à ce vrai, à cet immuable beau, à ce degré de perfection enfin, qui doit être l'objet et la récompense de l'artiste? Trop heureux, si toujours animé pour la gloire d'un art dont je m'occupai plus de soixante ans, et pour celle de ceux qui le cultiveront après moi, je puis encore être utile à mes successeurs, en leur traçant les moyens de conserver un des plus beaux arts dans toute sa pureté!

Je ne me dissimule point les difficultés de mon entreprise, et peut-être même son peu de succès. Cette fille tardive du temps, ce maître si éloquent, la sage expérience ne m'a que trop appris combien les erreurs se propageoient aisément et se détruisoient avec peine. Le temps, je le sais, soulève lentement le voile qui couvre les vérités; ma main téméraire peut-être, ose hâter cet instant.... Mais encore une fois, lecteurs, n'oubliez pas que je parle seulement d'un art auquel je dois trop, pour ne pas tout lui sacrifier.

C'est ce qui me détermine à soumettre mes observations à mes confrères, en publiant cet ouvrage, que j'expose, dirai-je à l'indulgence, ou à la malignité des lecteurs? S'ils ne s'occupent que du style, ou, pour emprunter une métaphore de mon art, s'ils ne considèrent que la bordure du tableau, ils auront lieu sans doute d'être mécontens: mais si, ne cherchant dans mon ouvrage que le fond des choses, ils examinent, ils discutent sérieusement mes principes, alors je suis rassuré; et leur approbation sera pour moi un dédommagement de mes peines.

Je prendrai le ton qu'exigent la vérité, la noblesse de mon art, et ceux auxquèls je soumets ces reflexions. Si on trouvoit dans cet ouvrage des observations trop tranchantes, un ton trop décisif; qu'on ne l'attribue point à l'orgueil: à mon âge on connoît le ridicule et l'odieux de cette petite passion.... Et si je produis mes opinions avec assurance, ne vous y méprenez pas, lecteurs, c'est la noble confiance de la vérité, confirmée par les expériences multipliées, qui s'énonce, et non le langage d'un amour-propre impérieux qui veut tout se soumettre.

TRAITÉ DES PRINCIPES ET DES RÈGLES DE LA PEINTURE.

La Peinture est le miroir immuable de tout ce que l'univers nous offre de plus beau.

Par elle, le passé est toujours le présent. Victorieuse du temps, ses ouvrages sont immortels et invariables [1], ils enchaînent le présent, et reproduisent le passé.

Avec quelques couleurs, des pinceaux, et le génie, la peinture rend presque l'homme égal à l'éternel; elle crée la nature, et la présente à nos yeux avec toute la variété possible.

Que ne devons-nous point à cet art sublime! Mère de celui qui fixe la parole et fait parler aux yeux, la peinture est la source et le canal qui nous a transmis toutes nos connaissances.

Rivale de la nature, qu'elle embellit souvent, la peinture est la plus étonnante magicienne; elle sait persuader, par les plus évidentes faussetés, qu'elle est la vérité pure. Les animaux, l'homme, l'artiste même sont trompés par elle; ces innocens et ingénieux mensonges sont les fondements de sa plus grande gloire. Plus habile que Protée mais conservant toujours la même forme, elle se métamorphose de toutes les manières possibles ou imaginables.... Elle rend, elle exprime, elle fixe tous les mouvements qui s'observent dans la nature, et cela sans changer de place.

Elle est, pour l'imitation, supérieure à la musique. Elle embellit, elle perfectionne quantité de manufactures.

La peinture, en animant la toile, peut tromper; cet avantage la rend supérieure à la sculpture, que ne peut tromper sans le secours des couleurs, par conséquent de la peinture.

La sculpture d'ailleurs, imite peu d'objets: la peinture au contraire, produit ce qu'elle voit, et tout ce qu'elle veut.

Qu'on ne croie pas que, semblable à presque tous nos arts d'agrément, la peinture se borne à nous procurer des plaisirs physiques, des jouissances éphémères.... Son influence s'étend sur la plus noble partie de nous-mêmes, et jusques dans l'avenir.

---

1 La peinture en émail ne s'altère jamais.

Parlez ici pour moi, amans sensibles, époux tendres et fidèles: si la mort ou l'absence, presque aussi cruelle que la mort, vous rendirent quelquefois la vie insupportable, en vous arrachant à l'objet chéri!.... Ah! redites les, moins pour la gloire de la peinture, que pour lui témoigner votre gratitude: redites-les, ces consolations que vous dûtes à un art qui sut adoucir vos douleurs, qui flatta votre tendresse, et fit, en quelque sorte, revivre l'objet de vos regrets!.... Et vous, nations célèbres; vous, dont la gloire survit à la décadence, dites-nous le: comment parvîntes-vous à cette grandeur qui nous étonne, et à laquelle nous aurions peine à ajouter foi, si la France ne nous en prouvoit la possibilité, en la surpassant? [1] N'étoit-ce pas en transmettant vos grands hommes à la postérité, et en empruntant le secours d'un art qui éternise les vertus et les talents, et devient une source vivante de l'émulation?

Nous pourrions nous étendre beaucoup plus encore sur les avantages de la peinture; mais nous nous sommes moins proposé d'en faire l'éloge que de rappeller à ses vrais principes.

Génie divin, juge suprême, inspire moi, guide ma plume.... dicte moi les expressions les plus simples, les plus faciles, les plus fortes et les plus intelligibles! Que mon jugement sur l'art, soit sans préjugés! Puissé-je détruire ceux qui règnent présentement, et qui s'opposent à sa perfection!

Les grandes parties de l'art de la peinture, sont le *dessin*, *le coloris*, *le jugement*, *l'invention*, *la composition*, *l'expression*, *le clair-obscur*, *l'harmonie*, *l'effet*, *le contraste*, *le saillant et la grâce.*

DU DESSIN.

Le *dessin* est la juste ressemblance de toutes les formes que l'on voit dans la nature; aucune peinture ne peut être bonne sans le *dessin*

---

1. C'est avec un vrai plaisir que je saisis cette occasion d'acquitter une dette bien chère à mon cœur et à celui de mes compatriotes. Nous avons trop d'obligations à la France, pour ne pas les publier hautement. J'ose être dans ce moment l'organe de mes concitoyens qui ne me démentiront point. Qu'il est beau de s'attacher un peuple libre par les bienfaits! Cet empire, le plus glorieux de tous, est celui de Louis XVI. Je mettrai au nombre des heureux jours de ma vie, ceux où j'ai ennobli mon pinceau, en transmettant deux fois à la postérité les traits chéris de son auguste aïeul et de tous ses enfans.

Il peut réunir toutes les parties de la peinture, excepté le *coloris*; les estampes ne sont que des *dessins*.

Le *dessin* doit être tracé net, sans être sec; ferme, sans être dur ni roide; coulant, sans être mou; délicat et vrai, sans être maniéré.

DU COLORIS.

Le *coloris* est l'imitation la plus parfaite possible de toutes les couleurs que nous offre la nature. J'ajoute que le *coloris* est aussi l'expression fidèle des *ombres* des corps de la nature. La peinture n'a point *d'ombres* réelles; les tableaux étant éclairés, c'est donc par des couleurs plus ou moins brunes que l'on parvient à imiter les *ombres* réelles de la nature. En peinture, cette imitation s'appelle *ombre*, et c'est la partie la plus essentielle et la plus difficile du *coloris*.

Le *coloris* doit être vrai; vif, sans crudité, doux, sans être fade; on doit y éviter cette monotonie rebutante que ne nous offre jamais la nature, et le varier le plus qu'il est possible. L'artiste doit choisir les objets qui intéressent le plus, par leurs couleurs, ceux qui font le plus de plaisir à la vue, et qui se conviennent le mieux.

Le *coloris* est la partie la plus agréable de la peinture; mais il est bien plus difficile d'être bon coloriste que bon dessinateur; la raison en est simple et palpable. Les contours des corps se voient très-nettement; les couleurs de la nature au contraire, varient à l'infini, par le plus ou le moins de distance ou de degré de lumière où elles sont vues. Il est aussi une infinité d'objets dont la couleur n'est point déterminée, comme par exemple la carnation, qui est composée de couleurs rougeâtres, jaunâtres, et bleuâtres, très-indéterminées; et de plus, l'imitation des *ombres* de la nature; car la peinture n'en ayant point, comme nous l'avons déjà dit, il est très-difficile au coloriste de faire croire *ombres*, ce qui n'est que des couleurs. Le Corrège avait bien raison de dire, en voyant les ouvrages de Raphaël: *son pittore anch'io*, je suis peintre aussi, moi. Le Corrège étoit meilleur coloriste, et Raphaël dessinoit plus exactement.

DU JUGEMENT.

Le *jugement* conçoit et comprend tout; il exécute tout, arrange tout, pense à tout, et rien ne lui échappe. Si, trop livré quelquefois à l'enthousiasme de son art, le peintre perdoit de vue la nature, qui

doit toujours nous servir de modèle, le *jugement* le ramènera insensiblement au vrai, et lui fera regarder comme un écart, tout ce qui tendroit à l'éloigner de son objet.

Le *jugement* n'est pas, à proprement parler, une partie de la peinture; je ne le place ici que comme une qualité sans laquelle on ne peut imiter la nature avec justesse et goût.

DE L'INVENTION.

J'entends par *invention*, la facilité de composer le sujet d'une peinture, c'est-à-dire, d'en faire une *esquisse*.

On appelle *esquisse* tout tableau peint qui n'a rien de fini, mais qui, sans précision de *dessin* ni de *coloris*, rend la pensée, et décèle en quelque sorte, l'intention du peintre qui veut faire un ouvrage bien dessiné, bien colorié, et ensuite l'étudier d'après la nature.

La mémoire et l'habitude ont produit beaucoup d'inventeurs, la France surtout en est remplie.

Je conseille aux jeunes gens qui dessinent, en étudiant d'après nature, d'essayer d'inventer des sujets dans le genre qu'ils veulent suivre, et pour lequel ils se croient destinés. Cet adage si connu, *fit fabricando faber*, peut s'adapter ici : c'est en inventant souvent, qu'on peut acquérir, perfectionner son talent de l'invention, et parvenir enfin à avoir un génie créateur; comme c'est en dessinant souvent et fidèlement qu'on peut parvenir à porter le *dessin* à son dernier degré de perfection. Après avoir parlé d'invention, nous passerons à la *composition*.

DE LA COMPOSITION.

Lorsque le peintre, guidé par le *jugement*, a inventé toutes les parties qui constituent un tableau, il faut ensuite les disposer chacune à leur place, de manière que l'ordonnance d'un sujet de peinture ne puisse être mieux disposée, et qu'on ne puisse y ajouter ni retrancher rien, pour en rendre la composition plus parfaite.

L'invention, aidée par le *jugement*, forme le beau, et le grand génie; il choisit dans l'histoire les sujets les plus intéressants et les plus convenables à la peinture; il donne de la noblesse, de la beauté et de la grâce à ses principales figures; il fait valoir les unes par les autres; il distribue avec art la principale lumière sur les figures les plus intéressantes et les objets les plus agréables, de façon que le

spectateur soit frappé de surprise, et demeure enchanté de tout ce qu'il voit de grand, de noble, de beau et de gracieux, et qu'en admirant les différentes expressions, la variété des attitudes et des visages, tout lui fasse plaisir, jusqu'aux plus petits détails.

DE L'EXPRESSION.

C'est la peinture de l'âme, des passions, du mouvement et de la vie; *l'expression* est une partie très-difficile; les peintres n'ont pas le temps de la dessiner, encore moins de la peindre; elle est trop momentanée; il faut donc que le sentiment et le *jugement* la suppléent.

De tous les peintres dont le théâtre de tous les beaux arts, l'Italie, s'honore, Raphaël est celui qui a le plus excellé dans ce genre. Chez les François, peuple chéri de la nature, et qui rivalise ou qui surpasse les nations anciennes ou modernes, Le Sueur et Le Brun; chez les Flamands, Rembrandt et Rubens, se font remarquer par l'énergie de leur *expression;* mais celle de ce dernier nous a toujours paru trop outrée. Entre les peintres Flamands qui ont peint en petit, on distingue Ostade, qui en a beaucoup, et Philippe Wouwermans, qui l'a portée au plus haut point de perfection. Hogard, peintre anglois, a beaucoup d'expression, mais il est peu fini.

DU CLAIR-OBSCUR.

Voici, d'après tous les grands maîtres, la définition du *clair-obscur:* c'est l'art de choisir et de saisir les moments où la nature est éclairée de la manière la plus avantageuse; il consiste aussi à distribuer dans un tableau, les *clairs* et les *ombres*, en les groupant d'une manière capable d'augmenter l'effet et l'éclat de la peinture, ou du sujet que l'on traite.

Rembrandt, dans les grandes *compositions*, est, de tous les peintres, celui qui a mis le plus sensible et le plus agréable *clair-obscur;* mais on peut justement lui reprocher d'avoir trop dégradé des *clairs*, qui quelquefois sont plus bruns que des *ombres;* il lui est aussi souvent arrivé de sacrifier quantité de *clairs* pour augmenter l'éclat d'une figure ou d'une tête, et il a souvent très-mal détaché ses figures et ses portraits de leurs fonds.

Voyez No. I, [1] mon portrait: j'ai tâché d'y mettre un bon *clair-*

---

1 [Le numero de l'Avertissement, pag. 99.]

obscur; et quoique mes *ombres* soient fortes, elles sont cependant douces n'ayant fait aucun sacrifice de *clairs. L'ombre* des cheveux et du linge étant un peu plus brune que le plus foible *clair* de l'habit, cette demi-figure est détachée de son fond; on y peut voir l'application de quelques principes, que je vais tâcher de développer dans cet ouvrage.



DE L'HARMONIE.

C'est l'art d'imiter avec la plus grande justesse, *les clairs, les ombres* et toutes les différentes couleurs de la nature.

J'appelle *ombre* en peinture, les couleurs que le peintre emploie pour les imiter. Si une *ombre* est trop *claire* ou trop *forte*, elle fait tache *claire* ou *brune*. Si *l'ombre*, dans les *carnations* est trop *jaunâtre*, trop *rougeâtre*, ou trop *bleuâtre*, elle produit le même effet. Il en est de même dans les différents clairs et *demi-teintes.* Il est par conséquent très-difficile de peindre un tableau, dont les couleurs *claires*, celles des *ombres*, des *demi-teintes* et des *reflets*, puissent paroître la vérité, et de n'y apercevoir aucunes taches. *L'harmonie* est aussi essentielle en peinture que dans la musique, parce que, comme on le sait, touts les arts se tiennent par la main, tendent tous par des effets et des résultats différents, au même objet.

De tous les peintres que mon âge et mes voyages dans presque toutes les cours de l'Europe, m'ont mis dans le cas de connoître, d'admirer et d'étudier, ceux dont les ouvrages m'ont paru le plus harmonieux, sont le Corrège, le Titien, Ostade, Bott, et Claude Lorrain.

DU CONTRASTE.

Nous appellons *contraste* en peinture, l'art bien difficile dans les compositions de plusieurs figures, de les faire valoir les unes par les autres.

Il faut, dans chaque figure, que son *action* ne soit ni roide ni extravagante; mais elle doit être douce et agréable; le beau *contraste* fait grand plaisir, et tient à la *grâce.* Voyez au No. VII, l'estampe

gravée d'après la Vénus du Titien; les connoisseurs m'ont dit en avoir trouvé le *contraste* très-agréable.

DE L'EFFET.

Nous entendons par ce mot, la réunion du *saillant* et du *clair-obscur*. L'effet est la partie qui au premier coup-d'œil, frappe, étonne, et fixe davantage l'attention des spectateurs. Le meilleur, le plus simple moyen pour produire de *l'effet*, est de choisir et de mettre moitié *ombre*, et moitié *clair*, et sur-tout de mettre une distance égale du *clair* à *l'ombre*, telle qu'on la voit dans la nature.

J'ai vu quelques tableaux qui, n'ayant d'autre mérite que celui d'un bel *effet*, attiroient tous les regards, et faisoient aux spectateurs un très-grand plaisir.

DU SAILLANT.

Ce mot si connu, et presque usité dans tous les arts, porte avec lui sa définition.

Nous appelons *saillant* en peinture, l'art, bien difficile, de la faire paroître, comme si les objets qu'elle représente avoient tout le relief de la nature, au point de faire, s'il est possible, la plus parfaite illusion. On peut y réussir sans *clair-obscur*. Le *saillant* est une partie très-difficile, la peinture offrant, comme tout le monde sait, une surface plane; il faut donc beaucoup d'art pour en imposer à l'œil, au point de faire paroître relief ce qui ne l'est pas, ce qui même ne peut l'être. Les connoisseurs en ont trouvé beaucoup sur les planches I, IV, VI.

DE LA GRÂCE.

La première des qualités du peintre, est de mettre de la *grâce* dans tout ce qu'il fait. L'essentiel est de composer avec *grâce*, sur-tout dans la position des figures, dans leur mouvement, dans la tranquillité, dans le dormir, dans les passions. On peut même employer beaucoup de choix et de *grâce* dans l'expression des plus violentes passions. Il y a, et ceci paroîtra d'abord un paradoxe, il y a de la *grâce* même dans la laideur. Tout ce qui peut être peint est susceptible de *grâce*. Nous croyons qu'une plus longue énumération seroit inutile; il est des choses qu'on ne doit qu'indiquer: et les

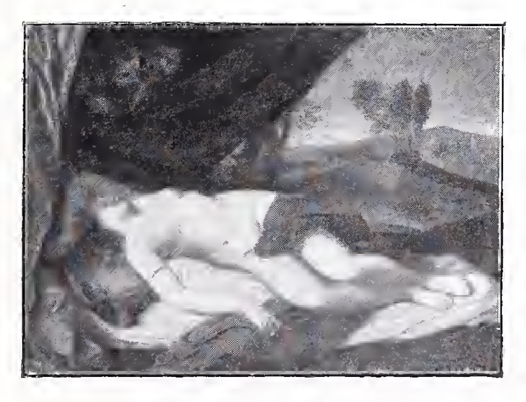
artistes, à qui nous parlons plus particulièrement dans cet ouvrage, nous comprendront assez.

Un peintre d'histoire doit principalement rechercher la *grâce*; qu'il en mette sur-tout beaucoup dans ses figures. Il est inutile de dire que les *grâces* en peinture doivent varier suivant les différents objets que l'artiste se propose d'imiter: il est, si nous pouvons nous exprimer ainsi, des grâces locales et même particulières à chaque genre; le visage, les attitudes, les vêtements, tout est susceptible de *grâce*.

Chez les hommes, la *grâce* peut s'allier à l'air mâle et noble qui caractérise la force et la puissance de ce roi de l'univers.... Les femmes, les femmes surtout doivent se distinguer par les *grâces*; mais on sent bien qu'elles doivent être d'un genre différent de celle des hommes. Les enfants doivent aussi être peints avec *grâce*, tout ce qui est jeune en a naturellement beaucoup.

Les *Grâces* ont conduit le pinceau du Corrège dans la composition de presque tous ses ouvrages. L'Albane a peint les femmes et les enfans avec beaucoup de *grâce*; mais il y a trop de monotonie dans ses figures.

La Vénus endormie du Titien, que j'ai gravée planche VII, et dont je n'ai pu rendre la beauté et l'effet, a beaucoup de *grâce* dans son sommeil, dans son attitude, dans la forme et la belle proportion de ses membres; toute cette figure semble faite de la main des *Grâces*; c'est le plus bel ornement de mon cabinet à Genève.



Vénus endormie.
No. 86.

Dans l'estampe IV de ma fille Marie-Thérèse, mon intention a été de représenter une jeune personne dans une attitude simple, naïve et agréable, qui sourit avec *grâce*, en regardant un portrait supposé sur une tabatière qu'elle tient à la main.

Persuadé de cette vérité, qu'un peintre doit toujours se laisser conduire par le raisonnement, j'emploierai ce moyen pour proposer aux jeunes artistes plusieurs règles, dont l'explication pourra servir à leur tracer la route qu'ils doivent suivre, s'ils veulent atteindre à la perfection. Fungor vice cotis.

RÈGLE PREMIÈRE.

Rapprochez vos clairs

Pour faire connaître et comprendre l'importance de cette règle, il est essentiel de la bien développer.

Chaque corps de la nature a ses *clairs* et ses *ombres*. La peinture n'a point *d'ombre* réelle, le tableau étant par-tout éclairé. C'est donc par l'art et l'emploi des couleurs plus ou moins brunes, que l'on parvient à imiter les *ombres* naturelles; la couleur la plus noire ou la plus brune, présentée sur une *ombre* forte, paroît très-faible; c'est donc une très-grande imperfection de l'art, de ne pouvoir arriver à imiter les fortes *ombres* de la nature. La peinture est presque aussi impuissante dans les couleurs claires; le blanc le plus beau, que l'on peut comparer au luisant du verre, au satin blanc, et à tous les corps polis, paroit brun. Pour arriver à un bon effet de peinture, c'est-à-dire, à la grande et juste distance qu'il y a du *clair à l'ombre* dans la nature, il faut donc mettre moins de dégradation dans les *clairs* et dans les *ombres*. Si vous dégradez les *clairs* de la peinture autant que ceux de la nature, vous serez obligé, pour faire le *clair* le plus foible, de prendre de la classe des couleurs brunes, qui doivent servir à faire les *ombres*; alors il ne vous restera pas assez d'étendue de couleurs brunes pour faire les différentes dégradations de *l'ombre* la plus claire jusqu'à la plus brune. Si vous mettez au contraire moins de dégradation du grand *clair* au plus petit, c'est-à-dire, si vous les rapprochez, vous aurez suffisamment de distance de couleurs brunes, pour imiter les différentes *ombres* de la nature; ainsi voilà la base de ce principe, *rapprochez vos clairs*.

On me dira que je conseille une fausseté, en disant de rapprocher les *clairs;* je l'avoue: mais la peinture offrant une surface plane, est par-tout fausseté; et pour produire, s'il est possible, une illusion complète, il faut saisir les meilleurs moyens pour paroître le moins faux possible; et c'est un de ceux que je conseille, comme on le verra par la suite.

M. le Moine, artiste très-célèbre, et premier peintre du roi, disoit:

éclairez vos ombres. A Versailles, dans le salon d'Hercule, près de la chapelle, il a peint la voûte à fresque, représentant l'apothéose d'Hercule; la *composition* en est noble, très-belle, les figures en sont bien groupées, bien dessinées et d'un beau choix; mais il a tellement éclairé les *ombres*, qu'elles sont beaucoup trop foibles; il n'a presque point mis de distance du *clair* à *l'ombre.*

Les objets et les détails dans ses *ombres* sont aussi distincts que dans les *clairs;* ce qui est bien contraire à la nature, dont les détails éclairés sont si sensibles, et dont on voit à peine les *ombres;* par conséquent ce peintre admirable ailleurs, manque d'effet et de vigueur. Un tableau de Paul Véronèse, placé dans le même salon, fait paroître faible le grand et bel ouvrage de M. le Moine: la raison en est simple, le premier a mis très-peu de distance et de différence entre les masses de *clairs* et celles *d'ombres*; ce que n'a pas fait le second... Ainsi, je crois avoir raison de dire, que pour arriver au grand *effet* que doit avoir la peinture, il faut rapprocher ses *clairs.*

RÈGLE II.

Rapprochez vos ombres.

C'est-à-dire, qu'il faut mettre moins de distance de *l'ombre* la plus claire à l'*ombre* la plus brune: voilà ce que j'appelle *rapprocher*; et c'est par ce moyen que l'on peut arriver à la juste distance qu'il y a du *clair* à l'*ombre*, telle que la nature nous la présente; par ce moyen l'on obtiendra un bon *effet*, lequel est une partie très-essentielle de la peinture.

REGLE III.

Que jamais une ombre ne ressemble à un clair, et que le clair le plus faible soit un peu plus clair que l'ombre la plus légère.

Ce principe bien important exige une continuelle attention. Une peinture aura toujours un bon *effet* quand on la suivra. Il y a tant de dégradation dans les *clairs* de la nature, que les peintres, qui en ont mis autant dans leurs ouvrages, sont tombés dans ces deux grands défauts si contraires à *l'effet.*

L'un de ces défauts est de faire des *clairs* aussi bruns que des *ombres*; et l'autre est de faire des *ombres* aussi claires que des *clairs;* le moyen de les éviter, c'est de bien se pénétrer, et de ne jamais perdre de vue ces deux principes: *rapprochez vos clairs et vos ombres.*

Il est cependant quelques cas particuliers et fort rares, qu'on peut excepter de cette troisième règle; ce sont *les reflets* d'un miroir et des métaux bien polis qui peuvent donner les reflets plus *clairs* que les foibles *clairs*; mais à mesure qu'ils sont moins polis et plus éloignés, leurs *reflets* ne sont plus exceptés du principe que je discute maintenant. Le linge blanc très-près de *l'ombre* d'un corps, peut produire un *reflet* plus clair, que le plus foible *des clairs*. Voilà les seuls cas où l'on puisse s'écarter de la règle que je propose; car elle est très-bonne à suivre, si l'on veut arriver, autant qu'on le peut, à l'*effet* de la nature. Voyez No. I, mon portrait, les cheveux blancs et le linge dans *l'ombre* sont un peu plus bruns que le plus petit *clair* de l'habit.

RÈGLE IV.

Que la couleur d'un objet soit plus belle sur la partie la plus éclairée, et qu'elle diminue de beauté à mesure qu'elle l'est moins, jusqu'à l'ombre la plus forte qui n'a aucune couleur.

Examinez la *draperie* d'une figure, de quelque couleur qu'elle soit, vous verrez sensiblement que la couleur sera plus belle sur la partie qui reçoit plus de lumière, et que j'appelle premier *clair*, ou grand *clair;* et que moins elle est éclairée, moins elle est belle: vous verrez même que sur le *clair* le plus foible, elle est encore plus belle que sur la *demi-teinte*, et sur aucune des *ombres*. Plusieurs grands peintres sont tombés dans ce défaut, et ont fait le second *clair*, et même le troisième, plus beau que le premier.

A Versailles, dans l'admirable tableau de la sainte famille par Raphaël, le premier *clair* de la *draperie* rouge est sensiblement moins beau que le second, et même que le troisième, autant qu'il peut m'en souvenir. Toutes les *draperies* rouges de Rubens sont dans le même cas; le premier *clair* est moins beau que le second, et comme je viens de le dire, ce défaut est celui de plusieurs grands peintres. Petitot, qui a peint des portraits en émail de la plus grande beauté, et du plus beau fini possible, mérite aussi ce reproche: sur ses *draperies*, ou bleues, ou mêmes rouges pourprées, *l'ombre* la plus forte est la plus belle couleur, et le grand *clair* est blanc, ce qui est absolument opposé à la nature. Tous les peintres en émail ont imité Petitot. J'ai eu le bonheur, en observant ses ouvrages, de m'aper-

cevoir de ce défaut, et j'ai heureusement su l'éviter dans mes peintures de ce genre, soit en grand, soit en petit. Presque tous les peintres dessinateurs d'étoffes, font leur premier *clair* moins beau que le second; ce qui donne de la laideur à leurs fleurs, qui seroient plus éclatantes brodées, que peintes, et cela par la supériorité de beauté qu'ont les soies et les laines sur les couleurs dont le peintre fait usage.

Cette règle, je le sais, est difficile à suivre dans les carnations. Je ne m'en suis écarté que le moins qu'il m'a été possible; mais pour copier en peinture un teint très-beau, et dont les couleurs sont vives, éclatantes, on est obligé de faire le second *clair* plus beau que le premier, auquel on est obligé de mêler un peu de blanc, ce qui *l'affadit*, et le rend moins vif que le second *clair*. Je me suis aperçu que la peinture du *pastel* rendoit mieux le premier *clair*, et le rendoit plus vif que celle à l'huile.

REGLE V.

Qu'aucune couleur ne perce.

Je suppose deux personnes vêtues d'écarlate, ou de quelqu'autre couleur que ce soit; l'une, peinte sur le devant du tableau, l'autre, à cent pas plus loin; la couleur de l'habit du dernier ne doit être ni si belle ni aussi claire que celle de la personne peinte sur le devant du tableau; si on les peint de même, alors elles tiennent l'une à l'autre, et c'est ce que j'appelle *percer*. (Je prie les lecteurs de me passer cette expression: *que rien ne perce.*)

RÈGLE VI.

Peignez et soutenez avec force et vigueur les objets qui sont derrière d'autres, soit en clair, soit en brun.

Supposons une figure sur le devant du tableau, dans une chambre, près de la lumière et de l'œil; une autre figure à six pieds plus loin, et une autre à dix pieds de distance de la première, celle-ci sera beaucoup plus éclairée que la seconde. Si vous mettez autant de dégradations de *clairs* que vous en présente la nature de la première jusqu'à la troisième, vous affoiblissez *l'effet* que doit avoir la peinture, au point que vos couleurs de la classe des *ombres*, et qui sont bien plus claires que celles de la nature, ne pourront pas faire paroître

le troisième *clair* aussi clair qu'il paroît dans la nature, à cause de la foiblesse de vos *ombres*. Mais si vous peignez et rapprochez vos dégradations de lumière, de façon que le *clair* de la troisième figure soit rapproché à-peu-près au *clair* de la seconde, alors votre couleur *d'ombre*, quoique plus foible que celle de la nature, fera paroître le *clair*, rapproché, suffisamment *clair*; ce que je dis du *clair* doit de même s'appliquer à *l'ombre;* de cette manière vous arrivez au plus grand *effet* de la peinture, qui consiste dans la distance très-sensible que l'on doit mettre entre le *clair* et *l'ombre*. On doit comprendre par cette règle, combien les deux premières sont essentielles : *rapprochez vos clairs, rapprochez vos ombres.*

On me fera sans doute cette objection: comment ferez-vous paroître l'éloignement de la première figure à la troisième, si elle n'a pas la même dégradation que le nature? Ma réponse est simple, et la voici: c'est que les *ombres* étant plus foibles, ne font pas paroître le *clair* rapproché, plus clair que dans la nature; ajoutez qu'en mettant moins de détails sur les *clairs* et sur les *ombres* des derrières, il paroîtront plus éloignés.

Comme les fonds sont fort essentiels, et qu'ils contribuent à faire avancer et sortir les objets, (j'appelle *fond* ce qui est derrière une figure ou tel autre objet que ce soit) il faut, autant qu'il est possible, mettre des fonds unis derrière les figures et les objets qui sont sur le devant, et comme cela ne se peut pas souvent exécuter dans de grandes *compositions*, alors on oppose le *clair* à l'*ombre*, et l'*ombre* au *clair*, par des *draperies* claires ou brunes, ou par d'autres moyens. Sur tous les objets clairs, dont le fond est brun, le *clair* de l'objet doit être fort clair près du fond brun; si vous l'affoiblissez beaucoup, cela rapproche l'objet du fond, et empêche la figure ou l'objet de paroître sortir et de se détacher du fond. Le fond brun d'un objet clair, et la partie du fond près de cet objet, doivent être un peu plus bruns, ce qui fait sortir davantage cet objet. De même un objet brun sur un fond *clair*, doit paraître un peu plus brun près du fond *clair* et vice versa [1]. Voyez No. IV, le portrait de ma fille

1 Je sens que ceux de mes lecteurs qui ne chercheront dans cet ouvrage que le moyen de passer un instant agréable, en lisant un traité sur les règles d'un de nos plus beaux arts, seront fort choqués de la fréquence de mes répétitions et de mes principes. Mais je prie cette sorte de lecteurs, de bien se pénétrer de ces deux vérités; d'abord, que tout ouvrage didactique, dans lequel on doit

Marie-Thérèse, le fond près, des *clairs*, de l'habit et des rubans est un peu plus brun, ce qui sert à détacher la figure; les *ombres* du visage et de l'habit étant sur un fond *clair*, le fond est un peu plus clair près de ces *ombres*, ce qui détache suffisamment la figure de son fond; et cette manière de détacher les objets, je la tiens de la nature. Voyez aussi le portrait de l'empereur.

Il faut que dans la peinture les fonds *clairs* ou bruns soient peints unis, et sans aucune épaisseur de couleur; car si elle est grossièrement appliquée, elle fait avancer le fond, qui paroît d'autant plus éloigné, qu'il est couché uni. Je croirais inutile de m'étendre davantage sur cet article; le jugement de l'artiste suppléera à ce qu'il me resteroit à dire sur cette matière.

REGLE VII.

Point de touches.

Me voilà parvenu à un des principaux objets que je me suis proposés dans cet ouvrage; c'est, je ne me le dissimule pas, celui qui exige de ma part le plus de courage: il existe, à ce sujet, tant de préjugés consacrés, en quelque sorte, par l'exemple de beaucoup de grands maîtres, tant de motifs d'ailleurs tendent à les favoriser, qu'il me sera peut-être impossible de les détruire.... N'importe, j'aurai fait ce qui sera en moi; j'aurai démontré la vérité, l'incontestabilité du principe que j'avance; j'aurai fait mon devoir, cela me suffit.... J'entre en matière.

La nature, que nous devons toujours nous proposer pour modèle, ne nous offre point de ces inégalités choquantes, qui déparent les chefs-d'oeuvre de nos plus grands maîtres. Tout, dans le sublime tableau de la nature, est admirablement lié; toutes les parties, même les plus disparates, sont imperceptiblement unies; on ne voit point de *touches* dans les ouvrages de la nature, raison très-forte pour n'en point mettre sur la peinture. On ne doit jamais peindre ce que l'on ne voit pas; mais avant d'entrer dans aucun détail sur les *touches*, je vais expliquer ce que j'entends par ce mot.

---

nécessairement employer des termes techniques, est fort ennuyeux, ce qui est une excellente excuse pour l'auteur, et un passe-port assuré pour l'ouvrage. Qu'ils sachent aussi que je ne vise point à la gloire littéraire, mais uniquement à celle d'instruire ceux de mes confrères sur lesquels mon âge, mes voyages et mes observations me donnent, pour le moment, l'avantage de la supériorité.

La *touche* est un coup de pinceau de couleur claire ou brune, appliqué sur l'une ou l'autre des deux couleurs; sur la première, elle se met plus claire; sur l'autre, elle se met plus brune; or plus les *touches* sont sensibles, plus elles sont dures, et plus elles conduisent à une laideur qui choque l'œil perçant de celui qui, pénétré des vraies beautés de la nature, veut les retrouver dans les copies que lui présente l'artiste; cette laideur même déplait à ceux qui n'ont aucune teinture de l'art. Les *touches* sont donc la manière la plus laide et la plus éloignée de la nature; elles doivent, je ne dirai pas leur credit, (car les grands artistes ne les adoptèrent jamais), mais l'espèce de tolérance qu'on leur a accordée, à l'idée qu'ont presque tous les peintres de l'Europe, qu'elles donnent, à la peinture, de la force, de la vigueur, du relief et de la vie. Essayons de détruire tous ces faux et dangereux préjugés qui n'ont été si universellement adoptés et accrédités, que parce que l'usage des *touches* abrège le temps. C'est donc l'intérêt, l'impatience et l'incapacité de finir, qui ont tant accrédité les *touches*. Tous les peintres qui se sont laissé entraîner par cet usage, sans trop réfléchir à ses suites, conviennent qu'un tableau touché est grossier de près; mais, disent-ils, étant mis à une certaine distance, l'œil n'aperçoit plus les *touches;* elles se perdent et donnent à la peinture du fini, de la force, de la vigueur, du relief et de la vie. Nouveau préjugé enté sur le premier; tant il est vrai de dire que lorsque l'homme à perdu une fois l'étroit sentier de la vérité, tous ses pas sont de nouveaux écarts. Ramenons donc, s'il est possible, les peintres qui ont la manie des *touches*, à des principes simples, lumineux, qui leur en prouveront l'inutilité, la laideur, et le danger.

Un tableau peint avec beaucoup de *touches*, est grossier de près, il l'est encore de loin; rien ne change et ne peut changer sur le tableau à quelque distance que ce soit, je ne dis pas (qu'on l'observe bien) s'altérer, mais changer de nature et de forme; lorsque vous croyez ne plus voir les *touches*, elles y sont encore.

Je conviens cependant avec vous que, vu à une certaine distance, le tableau perdra cette aspérité choquante que lui donnent les *touches*; mais on les distinguera toujours un peu; mais elle subsisteront toujours; et, pour abréger cette discussion qui n'établiroit que lentement ou foiblement mes principes, rendons-les plus sensibles et plus palpables par une comparaison.

Mettez un tableau fini et un tableau touché à la même distance, où vous croyiez qu'on ne puisse plus distinguer les *touches*; malgré cela on distinguera le fini du tableau sans *touches*, et le grossier du tableau touché. Qu'on examine un tableau du Corrège, et un de Raphaël; mettez auprès d'eux un tableau de Rubens, de Rembrandt, et de l'Espagnolet, on distinguera très-nettement, même à la distance où l'on n'aperçoit pas les *touches*, que Rubens, Rembrandt et l'Espagnolet sont peints grossièrement; ce qui produit des tableaux toujours laids, et ce n'est rien gagner que d'être moins laid à mesure qu'on est moins vu, par conséquent ils ne gagnent aucun fini par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, si vous convenez que deux tableaux, dont l'un sera touché, l'autre fini, produiront à peu près le même effet, vus de loin, pourquoi ne voulez-vous pas que j'arrive au même but que vous, par un chemin infiniment plus court, plus facile et moins fatigant? A cette objection que l'on ne me reprochera pas d'atténuer, voici ma réponse.

Je conviens, que vu de loin, votre tableau est moins laid; mais encore une fois, ce n'est rien gagner que d'être moins laid à mesure qu'on est moins vu; par conséquent les tableaux touchés ne gagnent rien, ni aucun fini, par l'éloignement; il y a quelque chose de mieux, c'est qu'il est dans la nature mille beautés que vous ne pourrez jamais rendre avec les *touches*, et en supposant que votre distance, puisque vous ne voulez être vu et jugé que de loin, établit entre nous une égalité que je ne crois point devoir vous accorder, dites-le moi, je vous prie, comment rendrez-vous *l'uni* d'une belle peau, *le poli*, le *transparent* des corps, le *coloris* des fleurs, le *duvet*, le *velouté* des fruits, toutes ces parties délicates, fines et légères de la nature, ces innombrables et charmans détails enfin, qui, bien rendus cependant, imitent la nature, et rendent le peintre son heureux rival?

Sera-ce avec des *touches?* convenez de bonne foi de leur impuissance et dites-moi, qu'elles sont une manière de peindre laide et grossière, vantée par l'impatience, la paresse, l'intérêt et l'ignorance. Les *touches* donnent, dit-on, de la force et de la vigueur, cela est faux; ce qui donne l'une et l'autre, c'est l'art bien difficile, de peindre la différence sensible entre le *clair* et *l'ombre*, et de faire en sorte que, dans un tableau, il n'y ait point de *clair* aussi brun que *l'ombre*, ni *d'ombre* aussi claire que le foible *clair*; en un mot que les *clairs* et les *ombres* soient très-distincts l'un de l'autre, comme je l'ai dit ailleurs pour *l'effet*; Voyez les planches I. III. IV. V.

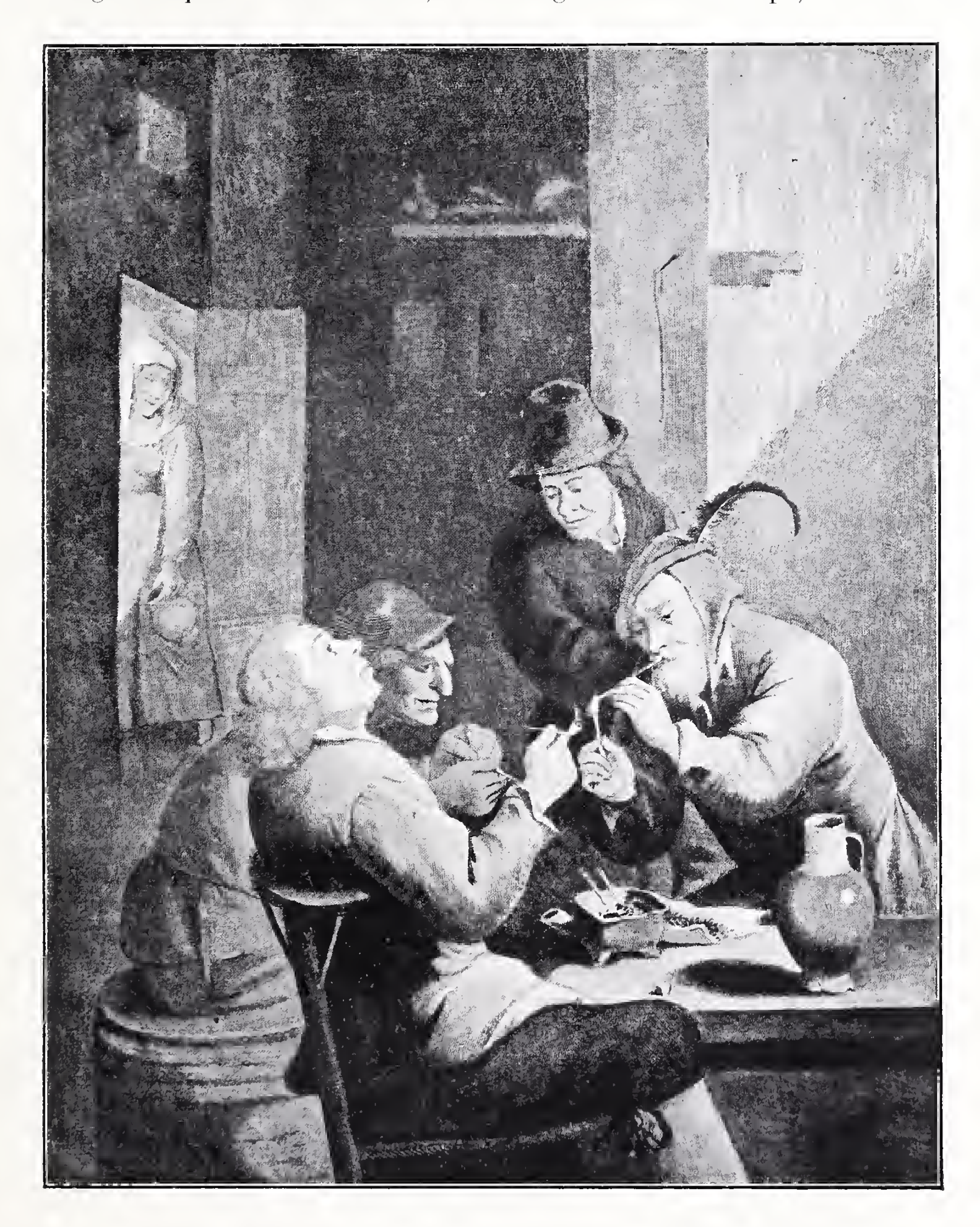
A Versailles, dans les appartements du Roi, les deux beaux tableaux peints par Raphaël; savoir, la sainte famille, et le S. Michel qui terrasse le diable, ont toute la force, la vigueur et le relief possibles; ils sont pleins d'expression et de vie. La manière de peindre de l'artiste, dans ces deux admirables tableaux, est bien éloignée des *touches*, elle en est même, s'il est permis de s'exprimer ainsi, l'antipode. Ces tableaux sont finis, et très-peinés, et ils ont plus de force qu'aucun de ceux de Rembrandt et de Rubens, qui sont les deux peintres les plus touchés. Les belles peintures du Corrège n'ont aucunes *touches*, comme on peut le voir sur son Antiope au Luxembourg, et sur ceux de l'Amour endormi, qu'un Satyre considère; et de l'Amour qui prépare son arc. Ces deux derniers tableaux, qui font partie de la belle collection de M. le Duc d'Orléans, au Palais royal, n'ont-ils pas beaucoup de relief, de grâce, de force et de vie?

Parmi les peintres flamands et hollandois, les Mieris, Gerard Dou, Van der Heyde, Van der Werff, Terburg, Delorme et plusieurs autres sont admirables; leurs ouvrages sont très-vigoureux, pleins de vie; ils n'ont aucune *touche*, et sont plus estimés que ceux des peintres qui en ont. Les plus agréables qualités de la peinture, sont la netteté, la propreté et l'uni; or les *touches* sont absolument contraires à ces trois qualités; on doit donc ne les employer jamais.

Quel agrément n'y a-t-il pas de pouvoir jouir de sa gloire partout; de pouvoir faire admirer son ouvrage à toutes les distances, de pouvoir charmer de près, par des détails bien rendus, de plaire enfin à quelque distance que le hasard, les circonstances placent vos ouvrages!.... O mes chers confrères, pardonnez à mon zèle, à mon enthousiasme pour vos succès et pour celui de notre art, cette interpellation! Quel est votre but? quel doit-il être dans la composition de vos ouvrages? d'imiter la nature, direz-vous: Eh bien! imitez-la donc, et, comme elle, soyez toujours finis et faites-vous admirer par tous les hommes, et à toutes les distances; car j'oubliois de vous observer que, comme elle, nous devons plaire à tous les yeux, et que, plus qu'elle, nous devons nous proportionner à la foiblesse des organes de ceux qui nous jugent; et comment, avec vos tableaux touchés, que vous ne voulez faire voir que de loin, pourrez-vous être vus des myopes, qui malheureusement sont en très-grand nombre, et qui ne pourront vous apercevoir?

Dans ma gravure, qui représente des „fumeurs flamands", j'ai fini

les visages en supprimant les *touches;* ils ont autant d'expression que l'original qui est très-touché; et les figures de l'estampe, en conser-



Gr. 6.

vant le même caractère, sont moins laides.

Dans le temps que la peinture à l'huile prit faveur et fut presque universellement adoptée, la grande facilité de pouvoir mêler insensi-

blement un ton de couleur avec un autre, pour imiter les passages insensibles des couleurs, leurs nuances imperceptibles, contribua beaucoup à la faire préférer aux autres genres de peindre; et cet avantage, qu'on doit à la peinture à l'huile, est perdu par les touches.

Les seules occations où il soit permis, où il soit utile même de se servir de *touches*, c'est quand un peintre copie la nature dans des actions de peu de durée; alors qu'il peigne avec des *touches*, pour qu'il puisse peindre plus promptement, et profiter du peu de temps que lui laisse son modèle, mais qu'il ne prétende pas donner aux vrais connaisseurs cette *esquisse* pour une peinture finie. Les grands tableaux vus à une grande distance n'ont pas besoin de *touches* fortes et exagérées; ces tableaux exigent seulement qu'il y ait autant de masses *d'ombres* que de clairs, et surtout, comme je l'ai dit ci-devant, que les *clairs* soient très-distincts des *ombres*. Une *touche* sur les carnations n'étant pas liée avec la couleur sur laquelle elle est posée, paroit ou une coupure, ou une brûlure, ou une marque de petite vérole. Un visage ou une figure quelconque, peinte avec beaucoup de *touches*, se rapproche de la nature la plus laide et la plus défectueuse; au lieu que les tableaux où les différentes teintes se lient, en se fondant les unes avec les autres comme sur la nature; ces peintures, dis je, ont une douceur, et, en même temps, une vigueur et une vérité qui les rend on ne peut plus agréables à la vue. Je conviens qu'il y a de célèbres peintres, dont la *touche* a beaucoup d'*expression*, et qui indique bien la nature, mais ces ouvrages n'ayant pas la partie la plus précieuse, savoir le fini, ne plaisent qu'aux peintres. Dans tous les arts, la perfection, autant qu'il est possible à l'imparfaite humanité d'y atteindre, doit être le seul but de l'artiste, comme étant l'unique source de la vraie gloire.

La bonne peinture doit plaire également à tout le monde; et ceux qui s'en écartent ont tort, car cette manière de peindre avec des *touches* est une fausseté, et elle n'est adoptée et suivie que par ces peintres impatients, paresseux, avides de gain, et par ceux qui sont incapables de bien finir, et qui ne sont que des *ébauches*. Mais un peintre qui finit beaucoup ses ouvrages, et qui leur donne autant d'*expression* que celui qui emploie les *touches*, mérite infiniment plus d'éloges; car je crois qu'il n'y a rien de plus difficile en peinture, que d'allier le fini avec beaucoup d'*expression*.

J'ai dans mon cabinet de peinture à Genève, un tableau de ma



Le Dejeuner des Dem^{lles} Lavergne.

No. 111.

composition; il représente une dame ayant devant elle un cabaret de la Chine, et donnant une tasse de café à sa fille; il y a des épaisseurs de couleurs, sans être des *touches*, sur les tasses, sur le pot et sur la cafetière, pour mieux exprimer le luisant de ces corps, et mieux les faire avancer; aussi j'ose me flatter que dans ce tableau, les différents objets ont autant de relief, de saillant et de vigueur que la peinture puisse en faire paroître, tous les objets étant très-finis, et sans aucune *touche*.

Les *touches* claires étant une épaisseur de couleur, forment un *clair* plus vif que cette même couleur touchée uniment; mais dans ces occasions, on peut mettre plus d'épaisseur de couleur, sans que cela soit une *touche*, comme je l'ai toujours pratiqué.

La mosaïque est toute composée de teintes coupées comme les *touches;* aussi c'est la plus laide de toutes les peintures, vue de près; mais elle peut avoir toutes les autres qualités étant faite avec des émaux, dont les couleurs sont plus belles, plus douces et plus transparentes que celle des autres genres de peindre; vue de loin, cette peinture est assez agréable, sur-tout quand on ne distingue plus la séparation des différents tons de couleurs, mais elle doit cet avantage au *clair-obscur*, *à l'effet* et à la beauté de ses couleurs.

Les tapisseries sont dans le même cas; les couleurs de la peinture n'étant pas aussi belles que celles de la teinture, les tapisseries ne font plaisir que vues de loin.

Dans les principales villes de l'Europe, et sur-tout dans celles où il y a le plus de peintres, il y règne des préjugés très-contraires aux principes que je propose, et sur-tout à celui que je viens de prescrire: ils ne cessent de dire que toute bonne peinture doit être facile, librement peinte, et bien touchée; ils ont persuadé à ceux qui n'ont aucune connoissance des principes de l'art, et que j'appellerai *ignorart* [1], que toute peinture qui n'a pas ces trois qualités, ne peut être bonne. Je pense bien différemment, et je crois que ces bonnes qualités conduisent à ne faire que de belles ébauches. Les délicatesses fines et légères de la nature, répandues sur tous les objets, et qui en sont le plus bel ornement, peuvent se copier avec facilité, avec liberté, aussi sans *touches*; et, pour parvenir à les bien imiter, il faut toute l'attention, tout l'art, et toute la patience possibles.

Jean Van Huysum, dans ses tableaux de fleurs et de fruits, a porté la peinture à l'huile à son dernier degré de perfection; il les

a peints avec tout l'art et la vérité possibles; il est arrivé à rendre toutes les finesses et les légéretés de la nature; de plus il a choisi les plus beaux fruits et les plus belles fleurs; l'attention qu'il a eue de choisir les plus belles couleurs, donne un si grand éclat à ses tableaux, qu'aucune peinture à l'huile ne peut être comparée à ses ouvrages pour la fraîcheur, la vivacité et l'imitation de la nature; ils ont l'éclat de la peinture en émail. Je possède deux grands tableaux, l'un de fleurs, l'autre de fruits, ce sont les plus beaux, les plus finis et les plus parfaits de ce grand maître. Les peintres qui n'estiment que la peinture facilement, librement faite et bien touchée, se contredisent eux-mêmes; ils disent que Raphaël est le meilleur des peintres, il n'a aucune de ces trois qualités; en examinant ses ouvrages, on peut se convaincre qu'il n'est ni facilement, ni librement peint, et qu'il n'a absolument aucune *touche*; il est au contraire très-*peiné*. Voyez à Versailles, la sainte famille, par ce grand peintre; ce tableau a les plus grandes et les plus belles qualités.

Le Corrège n'a ni facilité, ni liberté, ni *touches*, et cependant les partisans des *touches* disent qu'il est aussi bon coloriste que le Titien, et le Corrège est de tous les peintres celui qui a mis le plus de grâces dans ses ouvrages. On estime encore le Dominiquin, qui n'a aucune de ces trois qualités. Rubens est leur guide, il a peint librement, et ses ouvrages, quoique très-touchés, ont beaucoup d'art et d'éclat; mais il est quelquefois outré, et il y a souvent de la grossièreté dans ses figures et ses attitudes; il n'est jamais venu à bout d'imiter aucune des délicatesses de la nature. Van Dyck, son disciple, le Corrège et le Titien, l'ont surpassé pour la vérité du coloris. Je regarde les tableaux de Rubens comme de très-belles *ébauches*; la plus grande partie de ses admirateurs, et ceux qui marchent servilement sur ses pas, suivent la même route, ont saisi ses défauts, sans arriver à aucune de ses beautés.

Les deux grands tableaux de Van der Helst, dans la maison de ville d'Amsterdam, sont des chefs-d'œuvre de peinture; le *dessin* en est vrai et juste, le *coloris* admirable et très-varié ; *la composition*, bien pensée et très-naturelle, pleine *d'expression*, *d'effet* et de *saillant*; il a mis dans la forme des figures, dans les caractères des têtes une variété que n'ont jamais employée les peintres en grand. Je crois que ces deux tableaux, qui sont de grandeur naturelle, sont les plus beaux et les meilleurs qui existent.

RÈGLE VIII.

N'outrez jamais la perspective aérienne.

Les peintres qui éteignent trop les *clairs* et les *bruns* qui sont derrière les objets peints sur le devant du tableau, sont fades, sans force et sans vigueur. Ceux qui se servent de ce moyen, qu'on peut appeler le *pont aux ânes*, annoncent peu d'intelligence. Les peintres qui ignorent les moyens d'éloigner les objets qui doivent en avoir d'autres devant eux, et qui ne savent pas comment faire fuir les objets qui sont derrière d'autres objets, croient y réussir, en faisant les *clairs* et les *ombres* foibles; mais, ainsi affoiblis, ces objets ne ressemblent plus à la nature, dont les *clairs* et les *ombres*, à trente pas en plein air, sont presque aussi clairs et aussi bruns que les objets peints sur le devant du tableau: la bonne et la vraie manière est de mettre un peu moins de détails sur les derrières. Les peintres de *paysages*, de *marines*, sont sujets à trop effacer les objets éloignés; ils mettent souvent sur le devant des terrains bruns, et quelque fois de fortes *ombres* qui, n'étant produites par aucun objet vu sur le tableau, paroissent des hors d'œuvre; j'appelle ces moyens des *repoussoirs*; c'est l'ignorance et la paresse qui en ont amené la mode. Les objets sur le devant d'un paysage doivent avoir beaucoup de détails; et quand ces détails sont bien choisis, ils donnent une richesse et ún agrément fort avantageux à la peinture. Ainsi en affoiblissant très-peu les objets éloignés, et diminuant les détails en proportion de leur éloignement, vous arrivez à faire paroître fuir les objets éloignés, sans les affoiblir; je crois par conséquent avoir raison de dire: *n'outrez jamais la perspective aérienne.*

Van der Heyde est le plus parfait des paysagistes à cet égard; il a soutenu ses derrières et ses lointains d'une manière admirable; les devans de ses paysages. comme maisons, briques, arbres, pavés, rivières, etc.... ont tous les détails de la nature, ils ont un fini inconcevable, et cela sans sécheresse, ni dureté, sa couleur est admirable.

L'incomparable Adrien Van de Velde, dans ceux de ses tableaux où il a peint les figures, y a mis tout le fini, tout l'art et tout le naturel possible; ils ont autant de vérité que ceux de Jean van Huysum, qui représentent des fleurs et des fruits. Le *coloris* de ce dernier a plus d'éclat, parcequ'il a fait une étude particulière des couleurs, et qu'il s'est appliqué à n'employer que les plus belles.

REGLE IX.

Préférez de mettre moitié clairs et moitié ombres.

Si l'on veut donner aux objets peints le *relief* et le *saillant* dont ils sont susceptibles, il faut absolument employer *les ombres.* Dans les peintures où la lumière est prise de face, les objets n'ayant pas assez *d'ombres*, ne peuvent, quelque art que l'on emploie, exprimer le *relief*, le *saillant* de la nature: si au contraire vous préférez de mettre moitié *clairs* et moitié *ombres*, vous produisez plus *d'effet* et de *saillant.* Dans un art si difficile, et dont l'immensité, qui est celle de la nature, embrasse tant de parties, on doit se servir des moyens les plus faciles; ainsi cette règle est, je crois, fort bonne à suivre.

Les peintres de portraits étant fort critiqués sur leurs *ombres* qui, étant trop négligées, ont paru être des taches aux ignorart, ils se sont presque tous déterminés à mettre le moins *d'ombre* possible, en peignant d'après nature, les visages du côté le plus éclairé; ils perdent le meilleur moyen de leur donner du *relief* et de la rondeur. Cette manière de mettre autant *d'ombres* que de *clairs* étant la plus essentielle pour arriver à une plus parfaite ressemblance, je l'ai plus ou moins employée dans presque tous les portraits que j'ai peints ou dessinés d'après nature, mais je me suis extrêmement appliqué à rendre mes *ombres* harmonieuses, et très-rarement m'a-t-on reproché d'avoir mis trop *d'ombres*, et d'avoir trouvé des taches dans mes tableaux. J'ose me flatter d'être un des peintres qui ait le mieux réussi à la ressemblance des portraits [1], et une des choses qui a le plus contribué à me procurer ce succès, c'est de m'être appliqué à donner le plus de rondeur et de relief *possibles* à mes peintures, en mettant à peu près autant *d'ombres* que de *clairs.* Mon portrait en pastel que j'ai laissé à Londres, chez milord comte de Bessborough, a plus *d'ombres* que de *clairs*, il a tout le *relief*, le *clair-obscur* et *l'effet* possibles: on en peut voir le *dessin* chez moi, il a le même

---

[1] Je prie mes lecteurs d'excuser ce ton de franchise, que ceux qui ne me connoissent pas prendront pour de l'orgueil: je ne puis trop le répèter. c'est moins pour ma propre gloire que pour celle d'un art que je chérirai toute ma vie, que je publie ces vérités qui coûtent et répugnent à la modestie.



Viscount Mount Stuart.
Gr. 62.

effet; on peut s'en convaincre à l'inspection de ma gravure, qui n'a pas autant d'éclat que le *dessin*.

Le même milord possède encore un tableau que j'ai peint en pastel, représentant le déjeuner d'une dame devant une table, donnant d'une main une tasse de café au lait à sa fille, de l'autre tenant le pot au lait; les deux figures et tous les accesscires ont tout le *relief* possible; j'en ai fait une copie à l'huile, et je l'ai chez moi. J'ai peint en pastel le pendant de ce tableau; c'est un jeune homme ayant une table devant lui, et écrivant une lettre; un domestique apporte un bougeoir, tenant sa main devant la bougie allumée; on voit la lumière au travers de ses doigts; les accessoires et tous les objets du tableau sont très-finis, et ils ont autant *d'effet* et de *relief* que le précédent; il appartient à l'empereur, il étoit dans le cabinet de feu sa majesté l'impératrice reine. J'ai fait pour milord comte de Butt, le portrait de son fils milord Mount-Stuart; toute la figure peinte en pastel, est très-agréablement finie, ainsi que les accessoires, il est debout, à côté du trumeau de la cheminée sur le devant de laquelle il est appuyé: la figure et tous les accessoires en sont extrêmement finis et son père fut si content de l'ouvrage, qu'il me fit donner le double du prix convenu.

M. Tronchin, conseiller de la république à Genève, a une très-belle collection de tableaux à sa maison de campagne, appelée les *Délices*; il a deux de mes meilleurs ouvrages; le premier est son portrait, demi-figure, considérant un Rembrandt mis sur un chevalet, il a devant lui une table sur laquelle on voit un livre, des instruments de mathématiques, et des papiers qui indiquent son goût pour les arts, et surtout pour l'architecture. Ce tableau et celui de Madame son épouse peinte en frileuse, tous deux en pastel, ont, je pense, un fini, un éclat, un effet, une vérité et un relief extraordinaires.

Mon portrait riant peint à l'huile, et qu'on peut voir chez moi, a tout *l'effet*, le *relief*, et le *saillant* possibles, il est très-fini; tous ces ouvrages n'ont aucune *touche;* il faut tout le raisonnement, toute l'attention et toute la réflexion possibles pour parvenir à imiter, sur une superficie plane, la rondeur et le *relief* de la nature; ainsi cette règle est très-bonne à suivre. Voyez en outre mon portrait planche No. I; et No. IV, ma fille Marie-Thérese; et No. VI, la Venus Callipyge.

REGLE X.

Peignez nettement, proprement et uniment.

Quoiqu'il n'y ait point d'art à suivre cette règle que la nature seule indique, il est très-nécessaire de la pratiquer, elle contribue beaucoup à la beauté de la peinture. Dans Pieter Néefs, peintre fort estimé pour ses tableaux d'église, les *clairs* et les *bruns* sont tracés en forme de lignes plus ou moins larges; elles sont si droites et si parfaitement égales, qu'on ne conçoit pas comment il a pu manier le pinceau aussi nettement, aussi proprement et aussi uniment, c'est le principal mérite de ses ouvrages; son intelligence est foible, il n'a pas assez soutenu ses derrières. Gérard Dou, Philippe Wouwermans, Van der Werff, Slingeland, les Mieris, Adrien et Willem Van de Velde, Van der Heyde, Koedyk (peu connu), Charles du Jardin, Delorme, Van Ostade, et tant d'autres qui tiennent le premier rang dans les collections de tableaux, ont réuni ces trois qualités à un *coloris* vrai et naturel. Ce qui est peint uni, propre et net, fait toujours beaucoup plus de plaisir à voir, que ce qui est raboteux. Les peintres qui ont préféré de faire leurs tableaux sur les toiles préparées grossièrement, se sont éloignés du chemin de la beauté, dont une des qualités est d'être uni. Une belle femme est attaquée de la petite vérole, et en reste marquée, elle n'est plus au nombre des beautés; parceque sa peau est devenue raboteuse et inégale. Dans tous les ouvrages de méchanique, on se pique d'être uni, net et propre; ces qualités sont encore bien plus nécessaires en peinture qu'en méchanique, elles augmentent considérablement, comme je l'ai dit, l'éclat de la peinture. Les peintres au contraire, qui ont peint avec beaucoup de *touches*, ont toujours de la laideur, de la rudesse et de la grossièreté, malgré le mérite de leurs ouvrages. Rembrandt dans le petit nombre de ses portraits finis et sans *touches*, est infiniment plus agréable que dans ses portraits les plus touchés; et il eut été un des plus excellens peintres, s'il eut fondu les teintes l'une dans l'autre. Ayez donc grand soin de vous attacher à cette regle, elle est le chemin de la beauté; Jean Van Huysum l'a portée au plus haut point de perfection. Ce qui donne aux peintures chinoises l'agrément que nous leur trouvons, c'est d'être unies, propres, nettes, quoique faites par des peuples qui n'ont aucune teinture de l'art.

REGLE XI.

Ayez de la patience quand elle est nécessaire.

Il est impossible d'arriver à toute la délicatesse qu'exige la peinture, sans beaucoup de temps et de patience. Les petits détails, quand ils sont bien imités, font un très-grand plaisir; ils ne peuvent bien se rendre sans beaucoup d'attention et de patience.

REGLE XII.

Que toujours le raisonnement vous guide, même dans les plus petits détails.

Cette règle porte avec elle son explication; il est seulement bon d'observer que pour le grand peintre, il n'est point de petits détails; tout s'agrandit, tout s'ennoblit sous un pinceau habile, et ce n'est que par la réunion des différentes parties bien faites, que l'on peut parvenir à un ensemble achevé et parfait.

REGLE XIII.

Evitez de peindre les objets que la peinture ne peut pas bien imiter.

On a toujours très-mal peint le soleil; on a même mal peint la lumière qu'il répand sur les corps. La lumière d'une bougie n'a jamais été bien imitée. On ne peut pas bien imiter le luisant du verre, ni celui des métaux bien polis; les couleurs de la peinture ne peuvent pas approcher de l'éclat de ces différens objets; j'en excepte la peinture en transparence. J'ai peint dans ce genre, sur du verre, une partie d'une église que le soleil éclaire par les fenêtres en différens endroits: plusieurs personnes ont été trompées au point que j'ai été obligé de leur faire voir que ce n'étoit point le soleil qui éclairoit mon ouvrage. Le roi de Sardaigne possède cette peinture. J'ai peint, dans le même genre, une dame écrivant une lettre à la lueur d'une bougie; elle a paru si naturelle, et l'illusion qu'elle produisit fut telle, que plusieurs personnes crurent voir la vacillation de la flamme; d'autres, dont la vue étoit délicate, craignoient de la fixer longtemps; ces transparences étoient peintes avec des couleurs d'émaux inaltérables, cuites et incorporées avec le verre par le feu. On doit éviter, autant qu'on le peut, de peindre des raccourcis; et

dans le cas où l'on y est obligé, alors on les cache avec des draperies; mais, ce moyen est souvent insuffisant; on ne peut ni rendre, ni exprimer un objet qui avance beaucoup, comme un bras tendu en avant vers le point de vue: un tel raccourci avec tout l'art imaginable, ne peut arriver à rendre un objet si *saillant* et si avancé sur une superficie plane.

REGLE XIV.

Evitez d'être sec et dur.

Avant de poser mes principes à ce sujet, j'expliquerai la marche de la nature. Tous les corps offrent des *clairs*, des *demi-teintes* et des *ombres*; il y a trois différens *clairs*, le *clair* tournant, le grand *clair* qui réfléchit la lumière, et le *clair* un peu glissant qui suit et touche à la *demi-teinte*, laquelle est le glissant de la lumière, et finit au commencement de *l'ombre*, que je divise en trois; la première est *l'ombre* du corps qui commence après la *demi-teinte*, la seconde est reflétée par *le clair* des objets voisins, que j'appelle *reflet*, la troisième est appelée *l'ombre* portée, c'est celle qu'un corps porte sur un autre corps; par conséquent tous les corps ont *clair* tournant, grand *clair*, *clair* un peu glissant, après la *demi-teinte*, puis *l'ombre*, ensuite le *reflet*, et enfin *l'ombre* portée. Sur les objets de grandeur naturelle, on est sec et dur, quand on va du grand *clair* à la *demi-teinte*, sans le *clair* glissant; on l'est encore quand on va du *clair* à *l'ombre* sans mettre entr'eux deux la *demi-teinte*. On est sec et dur quand on ne met pas de *reflet* entre *l'ombre* et *l'ombre* portée; enfin l'on est sec et dur, quand *l'ombre* ne diminue pas de force insensiblement, jusqu'au *clair* du corps sur lequel elle porte. Tous les différens *clairs* qui sont séparés, et qui ne se fondent pas les uns dans les autres, ont de la sécheresse et de la dureté. Il en est de même de la *demi-teinte* du côté du *clair* et de celui de *l'ombre*; les *ombres* doivent être liées et fondues les unes dans les autres. Les contours des corps qui ne sont pas polis, sont moins nets et moins arrêtés que ceux des corps polis; le peintre doit s'y conformer, et peindre en conséquence. Ces différens moyens mettent en état de peindre uni et net, sans aucune sécheresse ni dureté; tels sont les tableaux de Jean Van Huysum.

REGLE XV.

N'épargnez rien pour avoir des couleurs les plus claires, les plus belles, les plus solides, les plus foncées et les mieux broyées.

Un habile peintre, avec des couleurs médiocres, fera une meilleure peinture, qu'un peintre médiocre avec de belles couleurs; mais il est certain que tous les peintres feront mieux avec de belles couleurs qu'avec de médiocres; on en peut voir la preuve chez moi. Je possède l'original d'une Vénus endormie peinte par le Titien, la couleur en est très-belle et s'est bien conservée. A côté de ce tableau du Titien, j'en ai deux de fleurs et de fruits peints par Jean Van Huysum, dont les couleurs ont un tel éclat et sont si douces et si bien broyées, qu'elles ont l'éclat de la peinture en émail, et plus de fraîcheur que le tableau du Titien, quoique la couleur de sa carnation soit de la plus grande vérité, et que le coloris en soit bien conservé.

Il y a des couleurs qui sont belles; mais, employées à l'huile, elles changent et brunissent avec le temps, telles sont: la terre-verte, les cendres bleues, et les orpins; ces derniers peuvent être utilement employés, en les dégageant de leurs sels âcres et mordans; pour y parvenir, on les expose au soleil dans de l'eau que l'on change douze ou quinze fois; tel étoit le procedé de Van Huysum, il purifioit ainsi l'orpin avant de s'en servir. Ne vous servez donc jamais de couleurs qui brunissent, ni de celles qui s'évaporent avec le temps. Quant à ce qui concerne les couleurs les mieux broyées, cet article est nécessaire, sur-tout aux peintres qui peignent plus petit que nature. Une figure peinte en petit représente une figure vue de loin; or les objets vus à une certaine distance, ne sauroient être peints trop uniment; plus elles sont broyées, plus elles imitent les objets éloignés; un peintre qui représente des objets de grandeur naturelle, a toujours des objets éloignés à peindre, et pour les bien imiter, les couleurs bien broyées sont nécessaires; ainsi elles sont utiles pour toute espèce de genre de peindre.

REGLE XVI.

Finissez autant qu'il vous sera possible.

Le fini est une des plus agréables parties de la peinture; il est très-difficile de finir avec goût; aussi les ouvrages très-finis, et qui

le sont avec goût, sont les plus rares et les plus estimés. Les peintres qui, à mon avis, ont le mieux fini leurs ouvrages, sont les Mieris, Gérard Dou, Jean van Huysum, Van der Werff, Van der Heyde, Adrien et Willem Van de Velde, Philippe Wouwermans, Terburg, Ostade et quantité d'autres Flamands et Hollandois.

REGLE XVII.

Attachez-vous à l'harmonie.

Rien ne contribue plus à la beauté de la peinture que *l'harmonie* par conséquent elle est très-essentielle: il y a peu de peintres qui l'aient recherchée avec soin.

La partie la plus difficile de *l'harmonie* est de faire paroître *ombre* naturelle ce qui ne l'est pas, et ce qui n'est qu'une couleur, le tableau étant éclairé. Si une *ombre* est trop claire, elle ressemble à un *clair*; si elle est trop brune, elle fait tache et dureté; si elle est trop rougeâtre, jaunâtre ou grisâtre, elle fait tache, et ne paroît pas *ombre*; par conséquent je crois qu'il est très-difficile de faire des *ombres* qui ne paroissent pas être des taches. Il est très-difficile aussi d'établir la juste différence des plus foibles *ombres* aux plus fortes. Les ignorart sont très-difficiles à tromper à l'égard des *ombres*, comme je le fais comprendre à la fin de cet ouvrage. On a beaucoup de peine aussi à imiter les *clairs* de la nature, et à les rendre harmonieux; si le grand *clair* l'est plus qu'il ne faut, il est tache claire; s'il est moins beau que le *clair* tournant ou que le glissant, il est sale, et fait tache; si le *clair* tournant est aussi clair que le grand *clair*, il fait tache claire. Si les différens *clairs*, surtout dans les carnations, sont ou trop jaunâtres ou trop rougeâtres, ou trop bleuâtres, ils font également tache. Si la demi-teinte est trop jaunâtre, bleuâtre ou rougeâtre, elle fait tache; si la demi-teinte est plus brune que le *reflet*, elle est encore tache; en un mot il n'y a presque aucune peinture qui n'ait des taches, et les peintres harmonieux et qui paroissent sans taches, sont extrêmement rares. A tous ces préceptes, je vais joindre un exemple qui les rendra plus frappans, en citant l'anecdote suivante, dont je garantis la vérité; elle prouvera non seulement l'heureux effet de *l'harmonie*, mais encore cette vérité bien douce, bien consolante pour un artiste, qu'il est des momens où il peut trouver dans son art, la plus pure, la plus délicieuse des jouissances.

La jeune comtesse de Beauveau étoit sur le point d'épouser le duc de...?[1] elle est attaquée de la petite vérole, et elle échappe à ses dangers. Après tout le temps qu'on crut nécessaire pour une parfaite guérison, on unit ce couple charmant. Trois jours après leur mariage, le jeune duc est atteint de cette maladie cruelle, et en meurt. Je ne chercherai point à peindre l'inexprimable affliction de cette épouse infortunée; je dirai seulement qu'elle crut trouver dans notre art un paillatif à sa douleur. Privée pour toujours d'un époux adoré, elle en veut au moins conserver l'image. On me charge de faire le portrait du duc, en miniature; ne l'ayant jamais vu, je travaillai sur son portrait en grand, ouvrage du père des Van Loo: je corrigeai tout ce qui ne me parut pas être assez vrai, et j'y mis toute l'harmonie dont j'étois capable. Le portrait étant achevé, je le fis remettre à la duchesse; elle l'examina longtemps, et fut tellement frappée de sa ressemblance, qu'oubliant alors sa douleur, elle sortit pour la première fois de son appartement, et vint me témoigner sa reconnoissance, en me disant ces paroles sorties de son cœur, et que le mien n'oubliera jamais.................................

„Ah! Monsieur, que je vous ai d'obligation, vous faites toute la consolation de ma vie....

C'est l'instant le plus heureux que m'ait procuré mon art, et j'en suis redevable à *l'harmonie*.

Les tableaux librement faits, peints avec facilité et avec des *touches*, ne peuvent être harmonieux, quoique le peintre connoisse *l'harmonie*; car pour rendre une peinture harmonieuse, il faut du temps, de l'application et de la patience. Si vous voulez arriver à la perfection, recherchez *l'harmonie*.

On voit au Luxembourg un tableau du Corrège, qui représente Antiope endormie avec l'amour et un Satyre qui les considère: il est à mon gré, peu d'ouvrages où *l'harmonie* soit aussi vraie.

REGLE XVIII.

Cherchez l'effet.

L'effet est la partie de peinture qui frappe et attire le plus le regard des spectateurs; le fini sans *effet* est un temps mal employé.

---

1 Je crois, autant qu'il peut m'en souvenir, que c'étoit le duc de Montémart.

Si dans un tableau vos mettez moitié *ombres*, moitié *clairs*; et que les *clairs* et les *ombres* de votre peinture aient une distance proportionnée à celle qu'on voit dans la nature, votre peinture aura de *l'effet*, comme je l'ai dit ci-devant; et pour arriver au bel et grand *effet*, ajoutez-y le *clair-obscur*, en groupant vos lumières et vos *ombres*. La grappe de raisin, dont les *clairs* de chaque grain d'un côté, sont liés ensemble, et font un groupe de *clairs*, et de l'autre côté un groupe *d'ombres*, étoit le modèle que le Titien proposoit à ses disciples, pour leur indiquer et leur faire connoître le *clair-obscur*. Vous, peintres, qui avez de la patience, et qui donnez à vos ouvrages tout le fini possible, étudiez-vous à mettre de *l'effet*, si vous voulez plaire à tout le monde! Et vous, peintres inpatiens, amateurs des *touches*; vous qui donnez peu de fini à vos ouvrages, mettez-y beaucoup *d'effet*! J'ai vu des peintures mal dessinées, mal coloriées, qui n'étoient que des ébauches et qui cependant attiroient tous les regards, et faisoient plaisir par *l'effet* seul, en les regardant de loin.

REGLE XIX.

Ayez neuf classes de teintes ou tons.

Séparez vos couleurs de la plus claire à la plus brune en neuf parties égales; les quatre premières formeront tous vos *clairs*, depuis le plus clair jusqu'au plus foible; le cinquième ton formera la *demi-teinte*, qui tiendra le milieu, et qui séparera le *clair* de *l'ombre*; les quatre derniers formeront les différentes *ombres*, de la plus claire à la plus brune.

J'ai vu à Lyon une suite de grands tableaux de Romanelly, le *clair* et *l'ombre* y étoient très-distincts, les *clairs* étoient très-rapprochés, ils avoient un bon *effet* sans aucunes *touches*.

RÈGLE XX.

Ne dédaignez point, examinez au contraire avec beaucoup d'attention les défauts que ceux qui n'ont aucune connoissance de l'art, trouvent dans vos ouvrages; il y a toujours du vrai dans leurs observations.

Cette idée paroît d'abord paradoxale; mais en y réfléchissant attentivement, on reconnaît qu'elle est vraie, et la raison en est simple. Le peintre travaille sur les modèles que lui offre la nature,

et ce grand livre est ouvert à tous les hommes. Il n'est donc point surprenant que dans l'immensité de détails qu'il embrasse, un artiste n'en néglige quelques uns, que saisit promptement l'œil de *l'ignorart*.

J'ai déjà dit que j'appellais de ce nom ceux qui n'avaient jamais ni dessiné, ni peint, et qui n'avoient aucune connoissance de la peinture. Je veux prouver que l'ignorart est quelquefois un très-bon juge, et que souvent ses jugemens sur l'art sont préférables à ceux de l'artiste même. Or celui qui juge le mieux du vrai, est, sans contredit, le meilleur juge. Les peintres sont juges de l'art, les ignorart au contraire ne le connoissent point; mais en revanche ils connoissent le vrai, et ils en sont les juges. Les peintres jugent du vrai par l'art, et l'art mal entendu le plus souvent, les empêche de porter des jugemens sains sur ce même vrai, comme je vais le faire voir par des exemples frappans.

Les ignorart ont une idée très-juste de tout ce qui se voit dans la nature, souvent même ils en ont une idée aussi juste que les peintres; et pour le prouver, je dis, sans crainte d'être démenti, qu'il n'est point d'objets dans la nature, de ceux qui se ressemblent le plus entr'eux, que le peintre distingue mieux que l'ignorart; mais venons aux plus fortes preuves.

Les peintres avouent et conviennent unanimement que tout le monde peut juger de la ressemblance des portraits. En admettant ce principe, ils prouvent irrévocablement que les ignorart sont excellens juges du vrai: car tout objet quelconque de la nature, bien imité, est une ressemblance et un portrait de l'objet, de l'aveu des peintres; les ignorart sont donc juges du vrai. De plus, il y a dans les portraits des articles distincts, tels que la ressemblance de la figure, celle des traits, de la vie, de la gaieté, du sérieux, et de toutes les passions. Il est donc plus difficile de juger la ressemblance des portraits vivants, que celle des autres objets qui n'ont point de mouvement. J'ai beaucoup perfectionné mes portraits en corrigeant avec attention, d'après les remarques les plus délicates et les plus imperceptibles, des défauts que les ignorart trouvaient dans mes portraits.

Les peintres sont plus ou moins juges de l'art, suivant leur plus ou moins d'habileté; ils jugent souvent du vrai par l'art, et le plus souvent l'art les préoccupe tellement, que la plus grande partie du

vrai leur échappe; de là nait cette étonnante diversité du jugement des peintres.

Grimou, qui a peint des demi-figures très-bien coloriées, faisoit le portrait d'une dame; personne n'osait dire son opinion, parce qu'on savoit qu'il était naturellement brusque, et qu'il recevoit fort mal les avis qu'on lui donnait. Enfin le portrait étant presqu'achevé, des amies de la dame, peu satisfaites de la ressemblance, se décidèrent à dire au peintre ce qu'il devoit corriger pour rendre le portrait plus ressemblant; il leur répondit d'un ton dur et plein de colère: „il ne vous appartient pas de me critiquer, il n'y a que les peintres plus habiles que moi qui aient ce droit, et si Dieu se l'arrogeait je lui dirois: „vous êtes sculpteur, mais vous n'êtes pas peintre." Je ne cite cette anecdote que pour prouver les erreurs, les dangers et les faiblesses de l'orgueil.

On faisoit le portrait d'un ignorart; à peine le vit-il achevé, qu'il dit au peintre: „Monsieur je ne prends point de tabac; ce brun que vous avez mis sous le nez de mon portrait, me fait ressembler à ceux qui en prennent beaucoup." Le peintre indigné, répond avec vivacité; »Eh! Monsieur, ne voyez-vous pas que c'est *l'ombre?*" L'ignorart se croyant confondu, avoue son ignorance, puisqu'il prend de *l'ombre* pour du tabac.

J'entre chez le peintre dans l'instant où l'ignorart en sort: mon confrère me fait part de l'observation que lui avait faite celui qu'il peignoit, et me demande mon avis: je lui dis que je pensais comme l'ignorart, que *l'ombre* sous le nez était trop forte, et qu'elle était comme le trou de la narine qui avait deux fois plus de force qu'il n'en falloit: je lui dis de plus, que *l'ombre* étoit trop roussâtre, et que c'étoit par cette raison que son modèle avoit cru qu'on lui avoit peint du tabac sous le nez, parce qu'en effet *l'ombre* étoit trop brune et de couleur de tabac. Je lui ajoutai aussi que les ombres *peintes* n'étoient pas réelles; c'est, lui dis-je, pourquoi il faut beaucoup d'attention et de justesse, pour qu'elles paroissent vraies aux yeux d'un ignorart. Mon confrère m'écouta sans se fâcher, profita de mon avis, parce que j'employai les armes puissantes et presque toujours victorieuses du raisonnement, et que je lui parlai en artiste.... Mais, comme on le voit, l'ignorart avoit mieux jugé du vrai que le peintre.

Il y a malheureusement des modes qui s'introduisent dans les arts.

et, comme je l'ai dit dans ma préface, un art aussi noble, aussi beau, aussi ancien que le nôtre, ne devroit point être sujet aux caprices versatils de la mode, et j'ose me flatter, si mes principes sont suivis de point en point, que cette révolution n'aura point lieu.

Un des défauts de Rubens dans ses belles carnations, est d'avoir fait trop bleuâtre ou trop grisâtre le passage du *clair* à *l'ombre*, appelé *demi-teinte*. Ce défaut a malheureusement été adopté par la plupart des peintres; ils prétendent que cela relève l'éclat des clairs, et certainement ils sont dans l'erreur.

Une dame examinant son portrait, que le peintre lui dit être achevé, s'écria sur le champ, „Pourquoi donc, Monsieur, m'avez-vous peinte comme si j'avois de la barbe nouvellement rasée autour de la bouche et du menton." Le peintre fâché, lui dit avec promptitude: „Eh! Madame, vous ne savez pas que c'est la *demi-teinte*; tout passage du *clair* à *l'ombre* doit être bleuâtre." La dame répond: „il est vrai que je ne me connois pas en peinture; mais cependant je crois que vous m'avez peinte comme si j'avois au menton de la barbe bien rasée." Le peintre ne sait plus que répondre; la dame avoit raison: le passage du *clair* à *l'ombre* étant trop bleuâtre, paroit effectivement être de la barbe nouvellement rasée. „Monsieur, reprend la dame, pardonnez à mon ignorance; permettez-moi cependant de relever quelques défauts que je remarque à mon portrait, qui me ressemble si vous voulez, mais pas en beau: pourquoi me faites-vous sur le milieu du front et au bout du nez, deux taches claires, comme si j'avois dans ces endroits une brûlure? et pourquoi m'avez-vous mis aussi dans cet endroit du front, près de ce que vous appellez *ombre*, quelque chose qui ressemble à une saleté? regardez mon visage avec attention, il est très-propre, il n'a ni saleté, ni brûlure, ni marque de petite vérole." „Ah! Madame, lui répondit le peintre, vous avez bien raison de vous avouer ignorante; ce que vous croyez être deux imperfections très-choquantes, est absolument nécessaire; ce sont deux *touches* libres et hardies, qui donnent de la vie, et qui expriment avec force le grand *clair* du front, et le *clair* luisant du bout du nez, et ce que vous croyez être une saleté, n'est autre chose que la *demi-teinte*, qui doit être bleuâtre, comme je vous l'ai déjà dit; et Rubens, le plus grand coloriste dont notre art s'honore, faisoit encore ses *demi-teintes* plus bleuâtres." La dame, toute ignorante qu'elle se

croyait, et que le peintre vouloit le lui persuader, avoit cependant raison, et l'artiste avoit le plus grand tort. Le *clair* du front et celui du bout du nez, qu'il appelle *touches* hardies; ce *clair* dis-je, étant trop clair, trop marqué paroît vraiment ressembler à une brûlure, ou à une marque de petite vérole; la *demi-teinte* du front étant trop bleuâtre paroit une saleté. L'ignorart a donc beaucoup mieux jugé du vrai que le peintre, qui n'a pas senti la vérité de ces naïves et excellentes observations, et qui croit que ces deux défauts de Rubens, la *touche* et la *demi-teinte*, sont les deux plus grandes beautés de son *coloris*, et ce qui lui donne le plus brillant éclat.

Pour qu'on ne m'accuse pas de partialité, je vais expliquer toute l'étendue de la connoissance des peintres sur leur art.... Ils regardent les tableaux avec plus d'attention que les ignorart, ils en examinent tous les détails, parce que la peinture les intéresse davantage; ils connoissent mieux la valeur intrinsèque d'un tableau, et les difficultés plus ou moins grandes de copier et d'imiter la nature dans ses différens objets; ils savent discerner le vrai du *coloris*, sous le brun que le temps a répandu sur les anciens tableaux, ce qui en masque en quelque sorte les beautés aux iguorart; ils connoissent à peu près le temps qu'un peintre a employé à peindre un tableau fini, et le temps qu'un autre a mis à exécuter un tableau peint avec des *touches;* ils savent distinguer un tableau où tout est peint d'après nature, de celui qui est peint d'imagination; ils connoissent quand un tableau est peint avec plus ou moins d'art; ils savent former les jeunes artistes, et leur donner les véritables regles de la peinture; mais il faut tout dire, la diversité des jugemens des peintres sur l'art et sur le vrai, égale le nombre des peintres, — tot capita, tot sensus, — et cette grande variété ne provient que des faux principes qu'ils ont reçus; ce qui les empêche d'être bons juges de l'art et du vrai. Les ignorart jugent par le vrai, et celui qui juge le mieux du vrai, est le meilleur juge de la peinture. Presque tous les peintres jugent d'après leur manière de peindre, cela est très-naturel; s'ils ne la croyoient pas la meilleure, ils changeroient leur manière; et voilà pourquoi ils sont toujours disposés à juger mal de ceux qui en ont une opposée à la leur. Les peintres François et quelques Flamands, aiment ceux qui ont de l'invention, de la facilité et de la liberté dans leurs ouvrages. Plusieurs Flamands et Hollandois ont mis leur

plus grande gloire à donner tout le fini possible à leurs tableaux; les Italiens aiment ceux qui ont une grande et belle manière.

J'ai entendu des peintres qui portoient sur leur art des jugemens faux jusques au ridicule. Un des plus habiles peintres à Rome, considérant une collection de tableaux flamands et hollandois, de la plus grande beauté et du plus grand fini, ouvrages de Gérard Dou, des Mieris, des Adrien et Willem Van de Velde, des Van der Heyde, Ostade, Wouwermans, Van der Werff, Rembrandt, Rubens, Teniers, et autres bons peintres; „je ne trouve," me dit-il, „aucun mérite à tous ces tableaux." On ne peut pas porter un jugement plus faux en peinture.

Un peintre François, qui s'est acquis beaucoup de réputation par une quantité d'inventions fort ingénieuses, considérant un des plus beaux tableaux de Van der Werff, un de ceux qui est le plus noblement pensé, le plus vigoureux et le mieux fini, et dont la draperie surpasse celles de Raphaël; „ce tableau," me dit-il, „n'a aucun mérite à mes yeux, je n'y vois que de la patience; j'aime mieux une tête librement peinte de ***." L'honnêteté et les égards m'empêchent de le nommer; mais les ouvrages de cet artiste, dont je tais le nom, n'orneront jamais les beaux cabinets de peinture et ne feront jamais l'admiration des siècles futurs. J'ai encore quelques exemples à citer, pour prouver que souvent l'ignorart a un goût plus vrai, plus judicieux que le peintre.

A Paris, un ignorart entre chez un marchand de tableaux; il y voit le portrait d'une femme peinte par Rembrandt; à côté de ce portrait il aperçoit une Flore, copie médiocre de Coypel; il trouve plus de plaisir à examiner le portrait de cette Flore, que celui de la femme peinte par Rembrandt; ce tableau n'ayant à ses yeux vrais, qu'une femme barbouillée d'une teinte légère de suie répandue sur elle et sur ses habits; le visage et les mains de cette femme lui paroissent avoir des cicatrices et des marques de petite vérole. Un peintre qui le connoît, lui dit: „Monsieur, examinez ce beau tableau de Rembrandt, et laissez cette Flore, elle ne vaut rien"; l'ignorart considérant plus attentivement l'ouvrage de Rembrandt, „il me paroît, répond-il, „que ce tableau a de la force, parce qu'il est très-brun. Est-ce un mérite d'avoir de la force et d'être très-brun? Est-ce que Rembrandt mêloit de la suie avec ses couleurs? Et pourquoi l'a-t-il peinte avec des cicatrices et des marques de petite vérole? Le peintre

haussant les épaules, lui répond: „je m'aperçois que vous n'avez aucune connoissance de la peinture; comment pouvez-vous croire qu'un aussi grand artiste ait mêlé de la suie dans ses couleurs? c'est le temps qui les a brunies, je les vois sous ce brun, très-belles, très-fraîches et très-vraies; la force et le brun donnent de la vigueur à la peinture; ces cicatrices et ces prétendues marques de petite vérole sont des *touches*; et pour mieux vous le faire comprendre ce sont des coups de pinceau hardis et donnés à propos, qui expriment la mollesse de la chair, et qui donnent de la force, de la vérité et de la vie à cet incomparable tableau."

L'ignorart avoue son tort, croyant n'avoir aucune connoissance de la peinture, cependant son jugement est vrai; le temps a masqué la beauté de la couleur par une teinte très-roussâtre répandue également sur le tableau, ce qui lui fait croire que le peintre a mêlé de la suie dans ses couleurs. Les grands bruns doivent imiter les fortes ombres de la nature; ne l'imitant point avec justesse, elles font à l'œil de l'ignorart une laideur inutile; les *touches* hardies étant, comme je l'ai dit, des faussetés sur la peinture, ressemblent plutôt à des brûlures et à des marques de petite vérole. Le peintre juge par l'art qui le préoccupe; c'est l'art mal entendu qui triomphe de la vérité: à peu près comme un avocat qui fait avouer à un paysan qu'il a tort, quand il a raison.

Un ignorart va à Versailles à la surintendance, où est le dépôt des tableaux du roi; il voit deux chevalets, sur l'un desquels étoit le tableau d'une des saisons, peinte par l'Albane, et sur l'autre, sa copie qu'on vient de finir; s'il ose dire son sentiment, il trouvera la copie meilleure et la prendra pour l'original; il a raison par rapport au vrai. Le copiste a évité de copier les couleurs qui ont noirci; et de plus, il a encore évité d'imiter le brun que le temps a répandu sur l'original: la copie approche davantage du *clair* de la nature, et c'est ce qui frappe l'ignorart, qui ne voit pas le vrai quand il est masqué. Un peintre distinguera l'original de la copie, l'art le guide, et ses yeux exercés voient le vrai sous le masque qui le cache, et qui est posé par les mains du temps qui détruit tout.

Un ignorart entre chez un jeune peintre, le trouve achevant de copier une tête peinte par Rubens; ouvrage bien touché, et dont les carnations étoient tres-fraîches. L'ignorart dit au peintre: „les couleurs employées à peindre cette tête sont très-belles: n'auriez-vous pas pu

vous en procurer de pareilles?" (sans doute il peignoit avec de trop gros pinceaux, ou ses couleurs n'étoient pas assez bien broyées): „car cette tête est peinte bien grossièrement; or il me paroit, Monsieur, que vous peignez plus délicatement, et que vos couleurs sont mieux broyées; le visage et le teint de votre copie sont plus unis, et si vous aviez employé d'aussi belles couleurs, je préférerois votre copie; il n'y a point d'homme dont la peau soit si inégale et si grossière." Le sentiment de l'ignorart est vrai et naïf, il ignore que c'est par l'art que les couleurs paroissent plus fraîches et plus belles; c'est pourquoi il regarde la fraîcheur des teintes comme un choix et un emploi des plus belles couleurs; il ignore l'art, c'est pourquoi il prend pour grossiéreté de couleur, et pour inégalité, la quantité de *touches* qui déparent cette tête de Rubens, et qui sont autant de faussetés, la nature n'ayant point de *touches*, comme je l'ai dit ci-devant.

Un ignorart, ami d'un peintre, le prie de lui faire voir des ouvrages de Raphaël, qu'on lui avoit dit être le plus habile de tous les peintres; l'artiste le conduit, sans l'en prévenir, à Versailles, dans les appartemens du roi, et dans le salon où est le S. Michel terrassant le diable, et la sainte famille; ces deux tableaux sont l'ouvrage de Raphaël. L'ignorart les regarde avec beaucoup d'indifférence, et témoigne l'impatience qu'il a de voir l'ouvrage de Raphaël dans un autre salon; le peintre le retient, et lui dit: „je vous ai amené devant les deux plus beaux ouvrages de Raphaël, l'un de nos plus grands peintres, et à peine les regardez-vous!" „Je ne savois pas," dit-il, „que ces deux tableaux fussent son ouvrage; mon impatience m'a empêché de les observer; la position des figures me paroît bonne, les têtes, en les considérant de près, me paroissent belles; mais j'avoue de bonne foi mon ignorance, et je conviens ne pas me connaître en peinture; car en général, je trouve le teint de la vierge et des enfans, trop brun; il ne me paraît ni blanc ni beau; ce que vous appelez les *ombres*, me paroit trop rembruni, et il me semble que le corps des enfans devrait être plus délicat et moins formé; ce n'est qu'en tremblant que je hasarde mon opinion et en vous priant encore une fois d'excuser mon ignorance." „Vous avez bien raison de l'avouer," répond le peintre; „car l'un des enfans est divin, et l'autre en approche beaucoup; il falloit d'ailleurs les peindre tels. Le teint que vous trouvez trop brun, est très-beau, et il me

paroit tel. . . ." — L'ignorart n'avait pas tout-à-fait tort; ces deux excellens tableaux ont réellement perdu la plus essentielle vérité, et leur plus frappante beauté; savoir, le clair vif et brillant de la nature, soit dans les carnations, soit dans les draperies. Les *ombres* sont sans doute plus brunes qu'elles ne l'ont été autrefois. Une teinte d'un gris roussâtre, que le temps a répandu sur ces tableaux, les masque aux yeux vrais de l'ignorart, qui s'attendoit à voir dans ces deux fameux ouvrages d'un de nos plus grands maîtres, la nature copiée et imitée dans toute la beauté et la vivacité de ses plus belles couleurs et principalement dans ses carnations. L'ignorart a raison de ne regarder qu'inattentivement ces deux tableaux, qui ne le frappent point par la beauté la plus essentielle, l'éclat du coloris; il n'est pas moins juge du vrai, pour n'avoir pas été frappé des ouvrages de Raphaël. Le peintre de son côté, à raison; il ne juge point du *coloris* par le vrai, il juge par l'art; son œil perçant et dirigé par l'art, lui fait apercevoir au travers du masque de brun qui couvre ces deux tableaux, toutes les vérités et les beautés qui en font le prix, comme elles ont contribué à la gloire de celui qui les a produites.

Les détails vrais en peinture, n'échappent point aux ignorart [1] souvent même ils les préfèrent aux grandes parties qui ne sont point portées au même point de vérité. Toutes les esquisses n'étant que des indications de la nature, sont indifférentes aux ignorart qui ne les regardent pas; ils préfèrent une goutte d'eau ou une mouche qui trompe, ils jugent par le vrai. Le peintre aimera mieux l'esquisse, et la raison de cette préférence provient de ce qu'il préfère l'art à la vérité.

Je crois avoir prouvé démonstrativement que les ignorart sont juges du vrai, et que souvent ils le saisissent mieux que les peintres; ainsi je crois être autorisé à leur recommander à tous, et surtout à ceux qui entrent dans la carrière, et chez qui par conséquent les faux préjugés de l'art ne sont pas encore fortement enracinés, d'écouter avec docilité, j'ai même presque dit avec avidité, les avis des ignorart;

---

1 J'ai toujours mis ce mot au singulier, quoique souvent il ait désigné plusieurs personnes; mais comme je ne puis, ni ne dois faire entendre que ceux dont je parle, ignorent tous les arts, mais seulement celui de la peinture, j'ai cru par cette raison ne point mettre d's à la fin du mot *ignorart*, ce qui leur aurait donné une acceptation différente et trop générale.

leur sentiment est celui de la nature; c'est le vrai dans toute sa pureté qui sort de leur bouche, et même souvent avec une précision et une délicatesse très-grandes. Ne méprisez donc pas leurs observations, quoi qu'elles ne soient point énoncées en termes de l'art; n'importe, étudiez-vous à comprendre leur langage, tout barbare qu'il vous paraîtra; leur sentiment vrai, naïf et dicté par l'infaillible nature, vous fera rentrer dans le chemin de la vérité, d'où souvent l'art, j'entends l'art mal entendu, vous écarte malheureusement: et si mon opinion particulière pouvoit ajouter quelque chose aux preuves multipliées dont j'ai étayé la maxime qui a fait le sujet de cet article, je vous dirois: „le vrai que l'on trouve dans mes ouvrages, je l'avoue ingénument à mes chers confrères, j'en suis redevable aux ignorart; ils m'ont ramené au vrai, dont souvent j'aurois perdu la trace, et très-souvent il m'a fallu beaucoup de réflexion pour comprendre leur manière de juger et de s'exprimer."

Ne sutor ultra crepidam: cette réponse si connue, d'Apelles à un cordonnier qui trouva quelques défauts dans la chaussure d'une Vénus que celui-ci avoit, suivant son usage, exposée dans la place publique d'Athènes, m'a toujours paru fort déplacée. Le cordonnier, comme ignorart, pouvait avoir raison, et il étoit possible que sa critique fut juste sur d'autres objets de la figure ou du corps, quoique très-différens de la chaussure qui paroissoit trop uniquement de son ressort.

Croit-on par exemple que la fameuse exposition des tableaux qui se fait au Louvre toutes les années impaires, n'ait pour objet que de procurer aux artistes célèbres de la capitale, une des plus flatteuses récompenses de leurs travaux et de leurs veilles, l'admiration et les applaudissements publics. Je crois, et certainement M.M. de l'académie royale de peinture, si cet ouvrage leur parvient, ne me démentiront point, qu'au désir si naturel de mériter l'approbation de leurs concitoyens, il s'en joint un autre, celui de profiter des observations d'un peuple qui est né avec le goût de tous les arts, et avec ce tact fin et délicat qui leur en fait si bien sentir les beautés et les défauts. Il y a longtemps qu'on a dit avec raison, que c'étoit du choc des esprits que naissoit la lumière. Cette maxime vraie et démontrée en littérature, peut s'adapter à tous les arts qui sont susceptibles de développement et de perfection: or comme on le sait, et comme j'ai déjà eu occasion de le dire, tous les arts se tiennent par la main.

Tout le monde connoît cette anecdote de deux peintres célèbres de l'antiquité [1] qui se proposèrent un défi dont plusieurs personnes choisies, plusieurs artistes même, devoient être juges. L'un peignit des raisins si naturellement, que les oiseaux vinrent les becqueter: cette illusion, preuve convaincante d'une ressemblance parfaite, faisoit pencher la balance en faveur de Zeuxis; lorsque son rival paroît: il avoit peint un rideau si artistement, que Zeuxis le prit pour un vrai rideau qui cachoit le tableau de son antagoniste, et plein, de confiance, il demanda qu'on tirât vite ce rideau, afin de montrer ce que Parrhasius avoit fait; mais ayant reconnu sa méprise, il se confessa vaincu; puisqu'il n'avoit trompé que des oiseaux, et que Parrhasius avoit trompé les maîtres même de l'art. Eh bien, je n'aurois point été de l'avis des juges de ce fameux différend, et je crois que le trompé étoit plus habile que l'autre. Il y avoit peu de relief à exprimer dans la peinture d'un rideau, et par conséquent plus de facilité pour produire l'illusion; il y a infiniment plus de relief dans des grappes de raisin, et celui qui a le mérite de la difficulté vaincue, mérite à mon gré la préférence.

Pourquoi tout le monde est-il trompé à des gouttes d'eau bien peintes? c'est parce qu'il y a très-peu de relief à exprimer. J'ai vu les ouvrages d'un peintre très-médiocre, et qui, comme Zeuxis, les faisait valoir pour de l'argent; ils frappaient par la grande vérité avec laquelle ils étaient exprimés. Il y avait des bas-reliefs peints, des lettres, des papiers, des plumes, une couture de fil-d'archal sur un bas-relief; tous ces objets faisaient une illusion complète. Il avait peint à côté une bouteille, un verre, des fruits, des raisins, il n'avait point réussi; tous ces objets étaient très-mal peints, ne produisaient pas le même effet, et cela, parce qu'il y avait beaucoup plus de relief à exprimer.

J'ai peint plusieurs bas-reliefs qui ont trompé quelques personnes; j'en ai peint un surtout où il y avait peu de relief, et il a trompé tout le monde. J'ai peint en pastel deux grappes de raisins pendues à un clou sur une planche de sapin, elles ont fait illusion à deux personnes; la première fut une dame qui en les voyant, fit une exclamation, disant: Ah! la bonne plaisanterie. Je lui dis que je ne comprenois pas ce qu'elle entendoit par là: alors elle s'approcha

1) Zeuxis et Parrhasius.

de plus près, fut détrompée, et rougit de son erreur, en m'avouant qu'elle avait cru que j'avais suspendu ces deux grappes de raisin à une planche de sapin, et que je les avais mises exprès dans une bordure sous une glace, ce qui lui avait fait dire en entrant, ah! la bonne plaisanterie. — Quelques jours après, une jeune demoiselle de 13 à 14 ans, vint chez moi: dès l'entrée de la chambre, elle se jeta sur ces raisins pour les prendre; mais elle fut bien surprise, lorsqu'étant à portée de les toucher, elles s'aperçut que ce n'était qu'une peinture. Il y a fort peu de peintres modernes, je n'en connais même aucun, qui aient trompé tout le monde par des fruits. Jean Van Huysum les a peints aussi parfaitement qu'il est possible; mais ils ne produisent pas d'illusion.

Je n'ai jamais ajouté foi à l'anecdote suivante, que l'on raconte de deux sculpteurs: ils avaient fait chacun une statue de même grandeur, placée pour être à une distance éloignée de la vue. L'un avait fini sa statue, que tout le monde admiroit de près; l'autre avait simplement ébauché la sienne qu'il avait faite à grands coups de ciseau, et, vue de près, elle déplaisoit à tout le monde par sa grossiéreté; mais on dit qu'étant posées toutes deux à la même distance dans un certain éloignement, la statue grossièrement travaillée parut incomparablement plus parfaite que la finie; je n'en crois rien; parce qu'il n'est pas possible que la grossiéreté de la première se change en fini. Je conviens bien qu'elle paroît moins grossière à mesure qu'elle est moins vue, semblable en cela à la nature qui perd une partie de ses beautés en raison de l'éloignement et de la distance où elles sont de l'œil qui les fixe; mais je suis sûr qu'à quelque distance qu'on les mit, la statue grossière n'a rien gagné sur la statue finie. Je regarde cette anecdote comme très-apocryphe.

L'histoire d'un maréchal d'Anvers en Brabant, que l'amour a, dit-on, rendu peintre, n'a rien d'invraisemblable. Il étoit fort amoureux de la fille d'un peintre son compatriote; il la demanda en mariage au père, qui la lui refusa, disant qu'il ne vouloit la donner qu'à un peintre comme lui.

L'amour, dit-on, opère des miracles. En effet, le maréchal quitte son ancienne profession, ses parens, sa patrie, va à Rome, qui étoit alors, comme elle l'est encore aujourd'hui, l'école des beaux-arts et *surtout* de la peinture; il y fait des progrès rapides, et retourne à Anvers, pour en recevoir la récompense. A peine arrivé, il vole chez

sa maîtresse, dont le père étoit absent, il trouve sur un chevalet un tableau, et s'avise d'y peindre une mouche; le père de retour, veut chasser l'insecte, s'approche, voit qu'il est trompé, et apprend, que c'est le maréchal devenu peintre qui a produit cette illusion; alors il ne balança point à accorder à l'artiste, au bon peintre enfin, sa fille, qu'il avoit refusée au maréchal. On me montra cette mouche peinte sur un grand tableau, dans la principale église d'Anvers, je trouvai cet insecte fort mal peint, et ne ressemblant à aucun de ceux que nous connoissons; il a un pouce et demi de long, il est très-grossièrement dessiné; j'ai peine à croire qu'un peintre habile y ait été trompé, et je présume que le père accorda plutôt sa fille aux efforts, aux bonnes intentions de l'amant marechal, qu'à ses talents réels.

Puissent ceux qui viendront après moi, faire pour la perfection de notre art, et pour leur propre gloire, les mêmes efforts que fit ce maréchal d'Anvers pour obtenir sa maîtresse! Si mes vœux sont exaucés, je serai trop heureux d'y avoir contribué, en publiant cet ouvrage, qui, j'ose le croire du moins, renferme les vrais principes de la peinture.... Et cette idée sera la consolation de mes vieux jours, comme elle sera la plus digne récompense de mes travaux.



J. E. Liotard en email, d'apres dessin de Jos. Israels.
No. **122**.

AVERTISSEMENT. [1]

J'ai fait graver, et j'ai gravé moi-même en partie, sept estampes de différentes grandeurs. J'ai scrupuleusement observé dans leur composition les principes exposés dans cet ouvrage; j'y rappelle même souvent dans l'occasion.

Les estampes ne sont cependant point tellement dépendantes de l'ouvrage qu'on ne puisse acheter l'un sans l'autre. Ce qui m'engage à faire cette observation aux artistes ou aux amateurs qui voudraient se procurer l'ouvrage et les estampes, c'est que ces dernières n'ont pas été aussi bien gravées que je l'aurais désiré, et que je l'espérais. J'ose croire néanmoins que les connaisseurs y trouveront toujours la beauté, la justesse, la proportion des formes, et un ensemble régulier, qui fait le principal mérite de ces sortes d'ouvrages.

No. I. Portrait de l'auteur. On croit devoir le citer pour *le clair-obscur, l'harmonie des ombres,* et la juste distance que l'on doit observer entre le *clair et l'ombre.*

No. II. L'empereur Joseph dessiné à Vienne, d'après nature, de son aveu. J'eus l'honneur de peindre ce nouveau Trajan, à son retour de France, dans l'attitude qu'il me donna lui-même; il ravit un de ses précieux moments au bonheur de ces peuples; „ne voulant pas, me dit-il, que je le dessinasse dans un instant où il serait occupé." Je l'ai gravé partie à la manière noire et à l'eau forte et avec des points; la figure est détachée de son fond.

No. III. Ce sont des fumeurs Flamands, dont j'ai fini les visages; et mon but, dans la composition de ce tableau, a été, en prouvant l'inutilité des touches, de joindre l'exemple au précepte.

---

1 [*Dans l'édition du Traité de* 1781, *cet avertissement en précédait la préface.*]

No. V. C'est le profil de l'illustre Marie Thérèse, de cette grande reine au-dessus de tous les éloges, et dont, comme l'a fort bien dit M. de Caraccioli.

„*La tombe est un autel que l'univers encense*" [1])

J'eus l'honneur de dessiner son auguste personne en 1744. Je l'ai gravée moi-même, et j'ai entouré son médaillon d'une guirlande de roses et de lauriers. Elle a bien justifié cet emblême.

No. IV. C'est ma fille Marie-Thérèse, filleule de l'immortelle souveraine dont je viens de parler. Je la cite pour le *saillant*, n'osant en parler pour *la grâce* de l'attitude et celle du visage.

No. VI. C'est la Vénus Callipyge, citée pour l'effet et le relief.

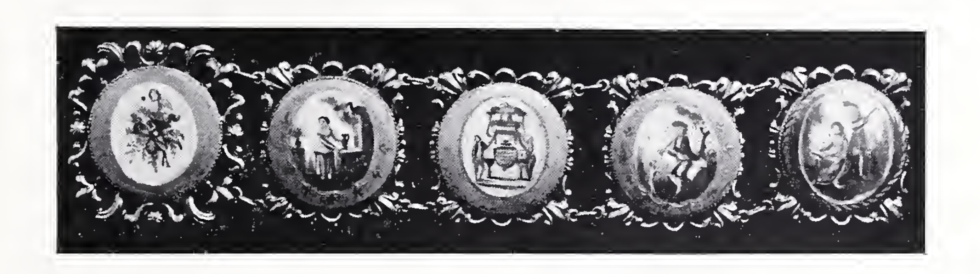
No. VII. C'est la Vénus endormie du Titien. Je cite cette gravure pour le beau *contraste* et *la grâce*.

---

1 M. le marquis de Caraccioli, connu par tant d'ouvrages qui honorent également son esprit et son cœur, finit l'épitaphe de Marie Thérèse, par ce beau vers que je viens de citer.



La chocolatière.
No. 1.



CHAPITRE III.

»Le catalogue des œuvres d'un peintre est le complément naturel de l'histoire de sa vie."
(*Feuilles de Conches.* Léopold Robert.)

DESCRIPTION DES PASTELS, PEINTURES, ET ÉMAUX.

PASTELS.

1. La belle Chocolatière de Vienne. Portrait en pied d'une jeune chambrière nommée *Baldauf*, qui devint plus tard Comtesse de *Dietrichstein* (ou de *Lichtenstein.*)

Le peintre l'a représentée de profil à droite, tenant un plateau sur lequel se trouvent une tasse de chocolat et un verre d'eau. Coiffée d'un petit bonnet de soie rose, les pieds chaussés de souliers en cuir blanc, elle est vêtue d'une jupe noire et d'un corsage brun aux manches retroussées que protège un long tablier blanc à bavette. Les épaules et la poitrine sont recouvertes d'un fichu en mousseline blanche.

Ce pastel qui appartient à la galerie de Dresde, est réputé comme l'un des chefs-d'œuvre de Liotard auquel il fut acheté le 3 Février 1745 par le comte Algarotti, agissant au nom du roi de Pologne, pour la somme de 120 sequins; soit: 2.640 livres Vénitiennes. (Voir pag. 44).

H. 80 centimètres, L. 59 centimètres.

(Gravures et reproductions diverses gr. 69 à 91.)

Musée de Dresde.



La Liseuse.
No. 2.

2. **La Liseuse.** Portrait de mademoiselle Lavergne, nièce de Liotard. Jeune femme assise, lisant une lettre. Demi corps, tourné de trois quarts à gauche.

La coiffure est simple; le cou, dégagé, est entouré d'un léger collier formé d'un ruban très étroit, auquel une petite croix en bois noir est suspendue.

Le corsage est légèrement décolleté en carré, ouvert en pointe, lacé par devant; les manches courtes se terminent par de larges revers garnis d'une dentelle blanche; jupe claire.

Cette excellente pièce a été reproduite en double en 1746, à Lyon. L'un des exemplaires, acquis en 1747 par le duc de Richelieu, se trouve actuellement à la galerie de Dresde; l'autre, provenant de la collection Liotard, appartient depuis 1873 au Musée d'Amsterdam.

H. 51, L. 42, daté 1746.

(Reproductions diverses gr. 53—55).

Musées de Dresde et d'Amsterdam.

3. **Marie Thérèse,** impératrice d'Autriche, (dans sa 28e année).

Cette princesse, vue en buste, et de trois quarts, tournée à droite, porte une jupe verte brochée, garnie de fourrure; le corsage, de même étoffe, est décolleté et maintenu fermé par une agrafe en diamants; un manteau pourpre doublé d'hermine couvre en partie les épaules; un petit diadème en diamants orne la coiffure.

Son air est noble et fier, la figure pleine d'une grande distinction.

Ce beau pastel, fait en 1744, fut reproduit plus tard sur émail (**119**), puis en miniature (**128.**).

H. 67, L. 57.

(Gravure de Reinsperger gr. 16, reproduite pag. 171)

Musées de Weimar et de Brunswick.



No. 4.

4. **La même,** en 1762.

Figure à mi-corps, un peu plus grande que nature. L'impératrice, vue assise, de trois quarts, tournée à droite, a les cheveux poudrés, et porte une sorte de bonnet noir en dentelle

en crins, orné de brillants. Elle est vêtue d'une robe blanc-crême, garnie de ruches et parsemée de petites rosettes en rubans bleus.

Le corsage est décolleté et recouvert d'un vêtement en velours à manches courtes. — Corsage et manches sont garnis de dentelle blanche. Le bras droit est nu; la main semble jouer avec un gant de peau d'un blanc mat. Le bras gauche est recouvert d'un gant semblable montant presque jusqu'au coude. L'oreille est ornée d'un bouton fait de brillants, de rubis et de saphirs.

H. 86, L. 68.

Ce portrait fut donné par l'impératrice à Mr Sales, joaillier et banquier à Genève; puis, plus tard, laissé en legs par Mme Sales, née Pallard, au musée Rath à Genève. Un autre exemplaire en buste, (H. 47, L. 39.) provenant de la collection Liotard, se trouve au Musée d'Amsterdam.

5. **Francois Ier**, EMPEREUR D'AUTRICHE, ÉPOUX DE MARIE THÉRÈSE.

Ce prince, vu de profil, tourné à gauche, porte la cuirasse; autour du cou, ressortant sur une cravate blanche, le ruban de l'ordre de la toison d'or, auquel est appendu l'attribut de cet ordre. Sur la table, la couronne impériale.

H. 67, L. 54.

(Gravure de Petit. gr. 20.)

Musées de Weimar et de Brunswick.

6. L'ARCHIDUC **Joseph** (fils du précédent, et plus tard empereur sous le nom de Joseph II).

Portrait en buste du jeune prince, alors âgé d'une douzaine d'années. Coiffé du bonnet hongrois orné de plumes, il porte le costume national que recouvre un grand manteau bleu. Sur une table, la couronne impériale.

H. 67, L. 54.

Musées de Weimar et de Brunswick.

7. **Joseph II**, EMPEREUR D'AUTRICHE.

Portrait à mi-corps, d'après nature, fait à Vienne en 1777.

Le prince est vu presque de profil, tourné et regardant à droite. Il porte une petite perruque nouée à la nuque par un ruban noir. Il est vêtu d'un habit bleu de gala, garni de boutons d'argent, avec les insignes de différents ordres; cravate noire, jabot de dentelle, gilet sur lequel ressort un large ruban en sautoir. Sous le bras gauche un chapeau noir orné d'un nœud en ruban de même couleur, fixé par un galon d'or.

H. 66. L. 40.

(Gravure de Liotard, 1780. gr. 10, et pag. 31)

De la collection Liotard au Musée d'Amsterdam.

8. Maximilien, archiduc d'Autriche.

Portrait d'après nature, fait à Vienne en 1777. (Pendant du précédent).



Gilet bleu foncé avec passementerie; habit rouge orné de décorations: ruban noir au cou, d'où pend l'insigne d'un ordre. Chapeau orné d'une ganse.

H. 66, L. 48.

De la collection Liotard au musée d'Amsterdam.

9. Marie Antoinette, archiduchesse d'Autriche, et fille de Marie Thérèse.

Portrait à mi-corps, grandeur naturelle, de la jeune princesse. Elle porte une toilette bleue, que garnit, en écharpe, une guirlande de roses.

H. 67, L. 54, d'environ 1762.

Musée de Weimar.

10. Marie Antoinette, dauphine de France.

La princesse, alors âgée de seize ans, est vue de face, assise, tenant une cravache dans la main droite, tandis que la gauche s'appuie sur un socle de marbre. Elle est revêtue d'un costume de chasse: Habit rouge à galons d'or — et porte un chapeau à trois cornes.

H. 88, L. 70.

Au château impérial de Laxenbourg en Autriche.

C'est sur la demande de Marie Thérèse que ce portrait fut fait en 1771. Voir Chap. I page 23 de ce volume.

11. Marie Christine, archiduchesse d'Autriche, l'aînée des filles de Marie Thérèse.

La princesse porte une robe rouge, piquée d'or, semée de diamants, un corsage ouvert en pointe, un manteau d'hermine, et, sur la tête, un diadème.

H. 67, L. 54, daté 1762.

Musée de Weimar.

12. Elisabeth Christine, impératrice d'Autriche, veuve de l'empereur Charles VI, née princesse de Brunswick, et mère de Marie Thérèse.

Portrait à mi-corps. Cette princesse est revêtue d'un costume de veuve, sans ornements. Toilette noire, cheveux poudrés.

H. 72, L. 55, daté 1744.

(Gravure de Reinsperger, gr. 23).

D'après le catalogue de Mr de Meckel, ce tableau se trouvait, en 1784, dans le cabinet bleu de la galerie impériale à Vienne. Transporté plus tard, paraît-il, au château du grand duc de Saxe-Weimar, il figure, depuis 1872 au musée de Weimar.

13. **Charles de Lorraine,** FRÈRE DE L'EMPEREUR FRANÇOIS Ier.

Ce prince porte une perruque dont les longues boucles retombent sur les épaules. Il est vêtu d'un habit blanc que recouvre une cuirasse ; ordre de la toison d'or.

H. 67, L. 54.

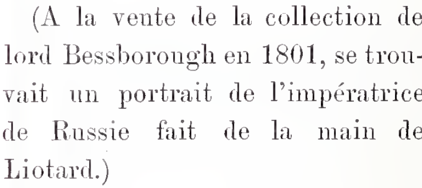
Musée de Weimar.

14. **Catherine II,** IMPÉRATRICE DE RUSSIE.

Vue en buste, de trois quarts, tournée à droite, la tête faisant face ; cette princesse porte un petit bonnet, un collier composé de quatre rangées de perles ; les cheveux sont poudrés. Elle est habillée d'une toilette rouge garance ; un fichu en dentelle noire recouvre les épaules.

H. 39, L. 31.

Collection de Mr E. Picard à Genève.



(A la vente de la collection de lord Bessborough en 1801, se trouvait un portrait de l'impératrice de Russie fait de la main de Liotard.)



No. 15.

15. **Louis de Bourbon,** DAUPHIN DE FRANCE, PÈRE DE LOUIS XVI.

En buste, de trois quarts, tourné à gauche, regardant de face. Le prince porte un costume brun, l'ordre du Saint-Esprit sur la poitrine, et un large rubau bleu en sautoir. Sous le bras droit, un chapeau tricorne garni de plumes.

H. 58, L. 48, daté 1753

16. Marie Joséphine de Saxe, DAUPHINE DE FRANCE, MÈRE DE LOUIS XVI.



Cette princesse est vue en buste, de trois-quarts, tournée à droite, elle porte une robe en satin fond blanc, broché de fleurs rouges et vertes; un ruban de même étoffe entoure le cou: les cheveux sont poudrés, le corsage est ouvert en carré.

H. 58, L. 48, daté 1753.

Comme le précédent, de la collection Liotard au musée d'Amsterdam.

17. LA PRINCESSE **Frédérique Charlotte Ulrique Catherine** (1767—1820), fille du roi Frédéric Guillaume de Prusse, à l'âge de deux ans.

La jeune princesse, vêtue de bleu coiffée d'un petit bonnet de la même couleur, est assise sur un coussin; elle regarde de face, tenant une poupée dans les mains. Le coussin se trouve sur un tapis oriental, dont on voit le dessin tout au bas du tableau.

H. 68, L. 62.

Hohenzollern-Museum à Berlin.

18. Frédéric, PRINCE HÉRÉDITAIRE DE SACHSEN-GOTHA-ALTENBURG (1735—1758).

Portrait en buste d'un garçon de onze ans; perruque poudrée, habit bleu garni de dentelles.

H. 40, L. 31, daté 1746.

Musée de Gotha.

19. LA PRINCESSE DE **Hesse-Darmstadt**.

Un portrait de cette princesse, fait par Liotard en 1746 à Francfort, fut vendu par lui en 1783 à Mr Cramer, à Bâle, pour la somme de 45 louis.

Dans le cabinet laissé par le peintre, se trouve un portrait de la même princesse (H. 26, L. 21) avec l'autographe de Liotard: *peint par la princesse Hesse-Darmstadt, present. Princ. de Bade et donné à Liotard en 1746.* C'est le portrait d'une jeune dame, regardant de face, les bras appuyés sur la balustrade d'un balcon en pierre; coiffure poudrée, manteau de

velours bleu, garni de fourrure, manches garnies de dentelles, corsage ouvert en pointe; ruban noir au cou; les mains cachées dans un manchon rouge.

Il est probable que ce pastel est la copie, de la main de la princesse, son élève, du portrait fait par Liotard lui-même, portrait dont la trace est aujourd'hui perdue.

Collection Liotard.

20. La princesse **Amélie** d'Angleterre, tante du roi George III, (née en 1711).

Profil au pastel, dessiné d'après un tableau à l'huile donne par cette princesse, en Janvier 1774, au comte W. Bessborough.

Collection de Frederick George Brabasson, lord Bessborough, en Irlande.

21. Le prince **d'Orange** (depuis Stadhouder sous le nom de Guillaume V) dans son jeune âge.

Buste; tête regardant à droite; habit galonné, large ruban en sautoir, gilet garni de grands boutons, chapeau tricorne sous le bras gauche.

H. 54, L. 42, daté 1756.

(Gravure de Houbraken gr. 30, reproduite pag. 15).

Collection de Mad^e E. van Nagell van Nederhemert, (Pays-bas).

22. La princesse **Caroline**, sœur du précédent.

Cette jeune princesse est vue en buste, de trois-quarts, tournée et regardant à droite. Chevelure blonde. Elle porte une toilette blanche parsemée de fleurs.

H. 54, L. 43, daté 1756.

Dans la même collection que le précédent tableau.



No. 23.

23. Le comte **Algarotti.** Mi-corps, tourné de trois quarts à gauche, la tête faisant face; perruque à marteaux se terminant par une queue, cravate noire, habit de soie bleue garni d'une fourrure grise, jabot de dentelles.

H. 41, L. $31\frac{1}{2}$ peint env. 1745 à Venise.

(Gravure par R. Morghen, gr. 34 et héliogravure gr. 34*.)

Deux exemplaires existent: l'un, provenant de la collection Liotard, se trouve au musée d'Amsterdam; l'autre, de la famille du comte, est depuis 1893 au château impérial à Berlin.



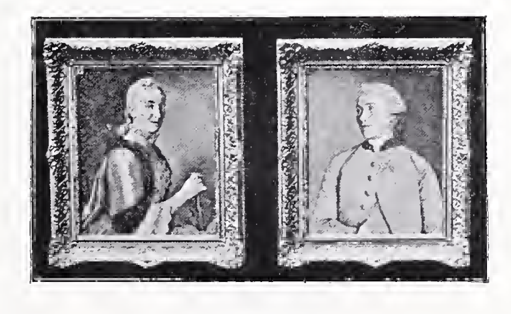
24. Guillaume, comte **van Bentinck,** homme d'état Hollandais, peint en 1756.

Buste tourné de trois quarts à gauche, les yeux regardant de face; perruque à marteaux, habit serré à une rangée de boutons; jabot en dentelle.

(Gravure par W. van Senus, gr. 38).

Collection de Mad^{e} Douairière Comtesse van Bentinck, Middachten (Pays-bas).

25, 26. Jean Bertrand, seigneur de Coinssins et sa femme **C. E. Boissier,** habitants de Genève.



Ces deux pièces faites en 1756 appartenaient à Mme Alph. de Candolle-Kunkler à Genève; elles figurèrent à l'exposition à cette ville, en 1886, mais furent détruites l'année suivante dans un incendie.

„Mr Giron, (Gazette de Genève „11 Mai 1886) disait à leur sujet: „Encore un des très beaux por„traits de l'Exposition: Jean Bertrand, une bonne figure, heureuse, épa„nouie, portée au catalogue, „seigneur de Coinssins"; fortuné seigneur! „quelle excellente idée vous eûtes de vous faire peindre par M. Liotard, „dit le Turc. Voilà un ouvrage de la meilleure époque du maître, abso„lument beau et d'un pastel hors ligne, qui restera dans ce que l'on „appelait „nos murs"; espérons-le."

Malheureusement ce vœu n'a pu être exaucé; rien n'en est resté, qu'un petit photogramme reproduit ci-contre.

27. Milord **Guillaume**, 2e comte de **Bessborough**, protecteur et compagnon de voyage du peintre, en Orient, lorsqu'il n'était encore que Sir Ponsonby.

Tête de profil, cou nu, costume Romain; imitation de camée.
H. 62, L. 48, d'environ 1754.
(Reproduction pag. 7.)
De la collection Liotard au musée d'Amsterdam; un autre exemplaire dans la collection du duc de Portland au château Welbeck Abbey à Ollerton.

28. **Frederick, viscount Duncannon,** (depuis, 3E COMTE DE BESSBOROUGH). FILS DU PRÉCÉDENT.
Garçon d'une quinzaine d'années, tourné et regardànt à gauche, assis, portant un costume bleu-vert; il tient un pinceau dans la main. Grandeur naturelle. (d'env. 1774.)



Collection du comte actuel de Bessborough en Irlande; un autre exemplaire dans celle de l'Honble. Sir Ashley Ponsonby à Londres.

29. MONSIEUR **Hendrik Bicker,** à Amsterdam.
En buste, tourné de $^3/_4$ à droite, costume noir, perruque poudrée.
H. 55, L. 41, daté 1756.

30. MADAME **Bicker** née **Dedel,** FEMME DU PRÉCÉDENT.
En buste, tournée de $^3/_4$ à gauche, regardant de face. Coiffure poudrée

avec aigrette dans les cheveux; corsage décolleté en pointe, retenu par une broche en diamants; jupe en satin bleu, garnie de fourrure, ruban bleu au cou.

H. 55, L. 41, daté 1756.

Ces deux tableaux, provenant de la collection Bicker, se trouvent depuis 1881 au musée d'Amsterdam.

31. Monsieur **Boëre**, négociant de Genève.

En demi figure, vu de $^3/_4$ et regardant de face; vêtement bleu de ciel, bordé d'une fourrure grise; gilet de satin blanc. La main gauche sur la hanche, la droite cachée dans le gilet.

H. 61, L. 48, daté 1746.

32. Madame **Boëre**, femme du précédent.

En demi figure, vue de profil à droite, regardant presque de face; petit chapeau tricorne, habit bleu, mantelet blanc couvert d'une pélerine en dentelle noire semblable à celle qui couvre la poitrine, corsage légèrement décolleté.

H. 61, L. 48, daté 1746.

Comme le précédent, de la collection Liotard au musée d'Amsterdam.

33. Monsieur **J. L. Buisson**, à Genève.

Portrait en buste d'un jeune homme à la fleur de l'âge. Il est tourné à droite. Visage jeune, frais et distingué; yeux noirs, expression souriante.

Cheveux poudrés, réunis sur la nuque par un large nœud de ruban en soie noire. Habit et gilet de velours mauve, cravate blanche, jabot de dentelle. Un chapeau lampion, noir, est passé sous son bras gauche. Fond gris verdâtre.

H. 62, L. 49½, daté 1770.

Collection de Mr Gustave Naville à Genève.

34. Mademoiselle **Marie Charlotte Boissier,** née **Lullin** (1725—1750).

Jeune dame de distinction, tournée et regardant de $^3/_4$ à droite; coiffure poudrée ornée d'une plume noire dans les cheveux; des boucles longues et brunes dans le dos. Col nu, jaquette de velours bleu fourrée d'hermine, corsage de soie blanche, ceinture bouclée.

H. 60, L. 48.

Collection de Mr Théodore de Saussure, à Genève.



La dame aux dentelles.
No. 37.

35. C. Chais, PASTEUR à la Haye.

Demi-corps, tourné et regardant de $^3/_4$ à droite. Longue perruque, rabat court; robe entièrement boutonnée, manches avec plis larges. Le bras droit demi plié, la main se repose sur un livre.

(Gravure de Houbraken gr. 37).

Le tableau peint en 1756 se trouve chez les descendants du pasteur, en Hollande.

36. David de Claparède, PASTEUR ET PROFESSEUR à Genève 1727—1801.

En buste, de grandeur naturelle, vu de trois-quarts, tourné à gauche, regardant de face; perruque poudrée à marteaux; teint coloré, sans barbe, figure pleine, pose naturelle. Robe noire et rabat blanc.

H. 45, L. 37, daté 1760 environ.

Collection de Mad[e] V[e] Théodore de Claparède à Genève.

37. MADAME **Congnard,** née **Batailhy,** GRAND' MÈRE DE L'ÉPOUSE DU PEINTRE.

Dame âgée, en buste, tournée à droite; toilette blanche couverte de dentelles noires; petit bonnet sur la téte.

Tableau d'une grande finesse d'exécution, connue sous le nom de „la dame aux dentelles."

H. 55, L. 45, daté 1757.

De la collection Liotard au musée d'Amsterdam.

38. MONSIEUR **Rodolphe Coteau** de Marseille.

Portrait en buste d'un homme paraissant âgé de 70 ans; il est tourné vers la droite. Perruque poudrée, teint halé, les yeux noirs, petits, mais très vifs; expression de bonté nuancée d'une pointe de malice. Cravate blanche, un soupçon de gilet à revers bleu clair. Il est revêtu d'une houppelande lie de vin, bordée d'une fourrure fauve (renard probablement) dont le collet relève un peu la perruque d'un côté; — fond ardoise foncée.

H. 41, L. 35.

Collection de Mad[lle] Filliol Rolland à Genève.

39. La Comtesse **Marie de Coventry,** née **Gunning**.

Dame en costume Turc, figure entière, assise sur un divan, tournée et regardant à gauche. La chevelure, tressée et formant diadème, est recouverte d'une mousseline; collier de perles au cou; robe parsemée de fleurs, corsage entr'ouvert, ceinture large avec des boucles; l'avant-bras gauche repose négligemment sur la jambe gauche, et le coude droit sur le genou droit relevé; la main droite soutient la tête; une bague orne le petit doigt; un ruban noir entoure le poignet. Un panier, un miroir et un livre sur le divan; par terre un vase sur un tapis brodé.

H. 93, L. 73.

Grand et très beau tableau, de la collection Liotard au musée d'Amsterdam.

40. **La même**, sans accessoires; dans la collection de lord Fitzhardinge à Crawford, Angleterre.

41. **La même**, en forme réduite, pastel très fin avec tous les accessoires; (H. 25, L. 20,) dans la collection de Mr François Turrettini à Genève; au lieu d'un vase, il y a par terre des lettres ouvertes.

(Plusieurs gravures par Houston et par H. Cook, gr. 37—39 et un crayon au Louvre).

D'après une communication de l'Hon. Sir G. Ponsonby, époux de l'arrière petite fille de la comtesse Coventry, qui est bien connue dans l'histoire par Horace Walpole, le tapis devant le divan, brodé par la Comtesse, est encore en possession de la famille.

42. **Jean Dassier**, célèbre graveur de médailles (1676—1763).

Buste à l'antique, tourné à droite; teint bistré, visage énergique et fier; yeux noirs et vifs.

Cheveux poudrés réunis en cadenette, dont l'extrémité est ramenée sur l'épaule droite. Cravate blanche, vêtement brun et boutons ronds de même couleur réunis quatre par quatre.

H. 42, L. 54.

Collection de Made Perrot-Ador à Genève.

43. Monsieur **Deutz van Assendelft**.

Buste de jeune homme, tourné à gauche, regardant de face. — Perruque courte nouée par un ruban. — Habit gris garni d'une rangée de boutons; cravate blanche.

H. 53, L. 42, daté 1756.



La comtesse de Coventry.
No. 39.

44. Madame **Deutz,** née Clifford, épouse du précédent.

Elle est représentée la tête vue de trois quarts, tournée à droite et regardant de face; les cheveux poudrés retombant en longues boucles de chaque côté du visage; un petit bouquet de fleurs dans les cheveux, le cou orné d'un ruban bleu. Elle est vêtue d'une robe en soie blanche garnie de quatre volants de soie bleu. Le corsage est ouvert en pointe.

H. 53—L. 42, daté 1757.

Ces deux tableaux de même grandeur, et dessinés sur parchemin, font partie de la collection de la famille Van Reenen à Alkmaar (Hollande).

45. Madame **d'Epinay.**

Dame assise dans un fauteuil Louis XV recouvert de damas rose fané. Elle tient de la main gauche un livre entr'ouvert, relié en veau, à tranches rouges, et sur lequel on lit le mot· *Dialogues.* Grandeur naturelle, tournée de $^3/_4$ à gauche; teint frais, visage souriant, yeux et cheveux noirs. La tête est recouverte d'un bonnet à la fanchon, corsage bleu, recouvert sur les épaules d'une mantille en tulle noir, bordée d'une dentelle de même couleur; le corsage est ouvert en pointe sur la poitrine; avant-bras nus sortant d'un flot de dentelles blanches; tablier de taffetas noir.

L'index de la main droite, demi-plié, s'appuie sur le menton; la pose et l'expression sont un peu maniérées; on devine une femme passionée, nerveuse et maladive.

H. 60, L. 56, portrait peint avant 1760; voir la note pag. 26.

(Plusieurs reproductions, gr. 43 à 46 et pag. 25)

Musée Rath de Genève, (tableau donné par M. Tronchin Bertrand). Une copie de Mr Escot est au Musée de Versailles.

46. Charles Simon **Favart,** auteur dramatique 1710—1792.

A mi-corps vu de $^3/_4$, tourné et regardant à gauche; tête nue, cheveux relevés sur le devant, bouclés sur les côtés et noués derrière par un ruban noir; robe de chambre en étoffe bleu clair avec doublure orange; la chemise ouverte au col et relevée sur les poignets; les bras croisés reposent sur une table; un livre dans la main gauche, tenu entr'ouvert par le pouce. Il est assis sur une chaise cannée. — Fond gris.

H. 70, L. 55, daté 1757.

(Gravure de C. A. Littret gr. 47, reproduite page 184.)

Collection de Mr Georges Pannier à Paris.

47. Madame **Favart,** née M. J. Benoite Duronceray, chanteuse à l'Opera comique 1727—1772.

A mi-corps, tournée et regardant à droite; physionomie souriante, — elle chante en s'accompagnant sur la guitare.

Cheveux poudrés relevés en arrière et se terminant en boucles; un bouquet de fleurs bleues est piqué dans la chevelure. Robe en étoffe bleu clair, garnie de ruche, corsage ouvert en pointe, laissant le cou découvert. Elle est assise sur une chaise cannée.

Fond gris, sur lequel vient se reproduire en ombre le profil complet de la chanteuse.

H. 70, L. 55, daté 1757.

Collection de Mr. Henry Pannier à Paris.

Ces deux portraits forment pendants; ils se regardent, et Favart semble avoir interrompu sa lecture pour écouter le chant de sa femme.

48. Charles Simon **Favart**.

Demi figure. Il est assis dans un fauteuil devant une table recouverte d'un tapis d'étoffe bleu clair sur laquelle se trouvent deux cahiers de papier; on lit distinctement sur celui déployé au-dessus, en haut du premier feuillet: „*L'anglais à Bordeaux, comédie en 1 acte*".

A côté, un encrier avec deux plumes, une pipe en terre et des livres; sur le plat du plus grand, un cartouche bleu avec le titre des trois pièces: „*La chercheuse d'esprit, — la belle Arsène, — les trois Sultanes*".

Tourné à gauche, il regarde de face. Cheveux blancs, relevés et bouclés; col blanc, jabot et manchettes plissés; vêtement en drap bleu à collet, gilet de satin blanc brodé.

Le bras droit levé, la main entr'ouverte, la gauche reposant sur la table, le poëte semble réciter le début de sa comédie, dont il vient d'écrire les premiers vers.

Dans le fond gris, une pendule à large cadran.

H. 90, L. 70, d'environ 1763, l'année de la publication de „l'Anglais à Bordeaux.

Collection de Mr Henry Pannier à Paris.

49. Monsieur Pierre **Favre**, né en 1695.

Portrait en buste d'un vieillard de 85 ans, tourné de profil à droite; visage caduc, yeux bruns, perruque poudrée à marteaux; robe de chambre rouge garance, garnie de fourrure de petit gris; fond uni, gris poussière.

H. 21½, L. 17½, daté 1780.

Collection de Mr William Favre, Eaux vives près de Genève.

50. Sir **Everard Fawkener.** Tête de profil, cou nu; — grandeur naturelle.

Kensington Musée à Londres.

51. La Comtesse **van Heiden**, née baronne **van Rede**; — fait en 1756.
Collection de Mr de Milly à Zuidharen (Hollande).

52. Monsieur **Jean Jacques Horngacher.**

Portrait en buste et de grandeur naturelle d'un homme d'une soixantaine d'années; il est tourné vers la droite. La tête, très étudiée et d'un beau relief, est coiffée d'une perruque à marteaux; le teint est hâlé, les yeux brun foncé; cravate blanche, habit de drap gris souris, avec des boutons d'or à facettes; gilet brodé d'or; fond gris foncé.

H. 58, L. 48, d'environ 1760.

Collection de Mr Maurice Horngacher à Genève.

53. Monsieur **Du Maine**, Pasteur à Lausanne.

Buste, tourné à droite, regardant de face; grande perruque, rabat, robe de pasteur, en soie.

Inscription de la main du peintre: *peint en Juillet 1721 par J. Etienne Liotard.*

H. 23, L. 16.

Collection du dr. Gosse à Genève.

(Cette pièce, admirablement peinte quant à la finesse des traits de la face et des yeux, est la première de ses œuvres connues. Le peintre avait alors 19 ans.)

54, 55. Monsieur **J. L. Maizonnet**, pasteur à Delft et Madame **Maizonnet**, née **de Marconnay.**

Deux portraits faits à Delft en 1755. (Mr Louis Maizonnet leur père était marié avec Mlle Françoise Liotard, sœur du peintre).

H. 54, L. 44.

Collection de Madll Reuvens à Leide.

56. Le comtesse **de Marlborough.**

Jeune dame, vue de trois quart à droite; longue chevelure retenue derrière la tête par un ruban bleu formant nœud; robe de soie bleue, corsage décolleté en carré, et bordé d'une légère dentelle. — Elle semble présenter un pot en fayence rempli de hyacinthes.

H. 44, L. 37.

De la collection Liotard au Musée d'Amsterdam.

57. Dame inconnue.

Dame d'un certain âge, assise sur une chaise, dont on voit le dossier. Les cheveux sont poudrés; le cou est orné d'un collier de perles allongées, noué par un ruban bleu; le corsage de même couleur est entr'ouvert en

pointe et laisse voir une chemisette bordée de dentelle. Elle vient de poser sur une table de marqueterie un petit vase de cristal rempli d'eau dans lequel baignent les racines d'un oignon de jacinthe. La seule main que l'on voit, tient encore la base du petit vase en cristal.

H. 60, L. 40.

Au musée Ariana à Genève, depuis 1860; provenance inconnue. Le tableau a quelque analogie avec le précédent.

58. Madame **L. M. Marcet**, femme du professeur Pierre **Prevost**, de Genève.

Ce portrait, demi-grandeur, représente une jeune et jolie femme à l'âge de 21 ans; elle est de profil et tournée vers la gauche, et coiffée d'un grand chapeau de paille dont l'aile retroussée est fixée par un nœud de satin bleu clair un peu fané; sa chevelure brune est poudrée, une boucle retombe sur l'épaule. Son teint est coloré, ses yeux bleus grands ouverts et bien fendus sont bordés de cils noirs. Les épaules sont recouvertes d'un fichu de mousseline à bords brodés.

H. 36, L. 31, daté 1785.

Chez Madame Pictet-Prevost à Genève.

59. Le Maréchal **Maurice de Saxe**.

A mi-jambe, vu de $^3/_4$, debout, tourné à gauche et regardant de face. Tête nue, cheveux relevés sur le devant, bouclés sur les côtés et terminés derrière en une longue tresse ornée d'un nœud de ruban. En costume de son grade, avec les insignes d'un ordre brodés sur le côté gauche de son uniforme. Sabre au côté, retenu par un baudrier; les mains gantées. Il tient de la main droite une calotte bordée de fourrure, posée devant lui sur un tertre où est dressée une tente, que l'on ne voit qu'en partie; dans la main gauche, le bâton fleurdelisé de maréchal appuyé verticalement sur le tertre. A droite dans le fonds se voient trois cavaliers au galop.

H. 62, L. 53.

(Photogramme de Braun gr. 60.)

Un exemplaire de la collection Liotard au Musée d'Amsterdam et un autre dans le galerie de Dresde, acheté à Lyon en 1745 par le duc de Richelieu.

60. **Le même.**

Buste en grandeur naturelle vu de face, manteau rouge en fourrure, une croix sur la poitrine figure douce. Les accessoires sont autres que ceux du portrait précédent.

H. 62, L. 51.

Musée de Weimar.



Maurice de Saxe.
No. 59.

61. Etude du portrait du Maréchal de **Saxe**. Tête seule.

Collection de Mad[e] Ed. Humbert à Genève. (Cédée plus tard au grand-duc de Saxe—Weimar).

Il paraît qu'il y a encore un autre portrait du Maréchal, d'après lequel Mercenay a fait une gravure (gr. 58), avec d'autres accessoires, qui se trouvait en 1766 dans la possession de M[r] le comte de Turpin; peut-être celui qui fut vendu, d'après le Blanc „Trésor de la curiosité", par le comte du Luc en 1747 (H. 23 p. L. 19 p.) à raison de 181 Livr. à M[r] Vintimilli.

62. Pierre Mussard, Syndic de Genève, 1690—1767.

Beau portrait en buste, de grandeur naturelle, très achevé; il est tourné à droite, entièrement vêtu de noir, habit de velours fermé. Un petit collet attaché derrière les épaules, perruque poudrée à marteaux, rabat brodé disparaissant en partie sous l'habit boutonné. Le visage vu presque de face est très ridé par le hâle. L'expression un peu narquoise, n'est pas aimable.

H. 61, L. 48.

(Gravure de L. Boisson gr. 61, reproduction pag. 18.)

Au musée Rath à Genève, depuis 1894, époque à laquelle il fut acheté à raison de 4000 fr.

„(Le plus beau portrait d'homme de l'exposition de 1886. Il suffirait „seul à faire la réputation du peintre: il est dans ce genre une des plus „belles productions que nous avons vues; un pur chef-d'œuvre: par l'art „déployé, ce magistrat est devenu magistral. Je ne sais vraiment plus de „quels vocables me servir pour exprimer mon admiration, c'est au-dessus „de toute critique et de tout éloge; ces œuvres-là se passent de com„mentaires et s'imposent d'elles-mêmes à tout le monde, connaisseurs ou „pas. C. Giron).

63. Monsieur **André Naville**, né 1709.

Portrait en buste, tourné à gauche, d'un aimable vieillard au teint un peu bistré. Il porte une perruque à marteaux assez frisée. Sur la droite, apparait au dessus de l'épaule droite, le nœud du catogan.

Habit brun havane, gilet un peu plus clair, cravate et jabot en mousseline blanche; visage plein, souriant; expression bienveillante, yeux noirs, bouche petite, quelques fossettes sur les joues. Fond gris.

H. 59, L. 45.

Collection de M[r]. Gustave Naville et un double chez Mad[e] V[e] Jules Naville Bontems à Genève.

64. MADAME **Suzanne**, FILLE DE NOBLE PHILIPPE **Des Arts**, FEMME DU PRÉCÉDENT.

Portrait en buste, tourné à droite, d'une dame âgée, pâlotte et maigre; le teint parcheminé, flétri. Cheveux poudrés, coiffés d'un très haut bonnet en tulle ruché; yeux noirs cernés.

Robe de satin blanc, garnie de rubans, bordé devant d'un plastron en mousseline ruchée, le col et la poitrine recouverts de tulle. Fond gris.

H. 59, L. 45.

Deux exemplaires dans les mêmes collections que le précédent.

65. **Pierre Pictet de Sergy** (1724—1813), COLONEL SUISSE AU SERVICE DE LA FRANCE.

Homme d'une soixantaine d'années; buste tourné a droite; traits fatigués et flétris, cheveux poudrés à la catogan. Il est revêtu d'une cuirasse noir et or doublée de bleu; un manteau est accroché aux épaules. Le buste est très cambré, renversé en arrière.

H. 46, L. 35.

Collection de Mr Gustave Pictet à Genève.

66. UNE DAME DE LA FAMILLE **Saint Pol**.

Buste grandeur naturelle; dame d'environ 25 ans; toilette en soie, garnie de rosettes bleues. Elle est décolletée, les cheveux sont poudrés.

H. 55, L. 43, daté 1757.

Collection de Mr A. des Tombe à la Haye.

67. LE SYNDIC **Guainier-Gautier** à Genève, vers l'âge de 60 ans 1716—1801.

Demi-grandeur naturelle; il est en robe de chambre rouge à grands ramages, assis sur une chaise, regardant de face, une plume d'oie dans la main droite; la jambe gauche croisée, la main gauche appuyée sur la jambe; un livre ouvert à côté de lui. La tête est coiffée jusqu'aux oreilles d'un bonnet noir; figure sérieuse, visage rasé.

H. 65, L. 51.

Collection de Mad^e^ Ve Théodore de Claparède à Genève.

68. LE SYNDIC **Sarasin** à Genève.

En buste, grandeur naturelle, tourné à gauche; vêtement de velours noir soutaché; perruque poudrée à marteaux; un petit manteau à collet est fixé sur les épaules.

Visage de $^3/_4$ à gauche; front et menton fuyants, nez aquilin, saillant, bouche pincée.

H. 62, L. 47.

Musée Rath à Genève (tableau donné par Mr D. de Claparède).

69. Madame **Sarasin**, née **Liotard**, nièce du peintre et épouse du précédent à l'âge de 26 ans environs.

Demi-figure, tournée de $^3/_4$ à gauche.

La chevelure noire, est ornée de quelques fleurs; le teint est coloré, les sourcils bien arqués; le regard tourné vers le spectateur, la figure a une expression très spirituelle.

Collier à 2 rangs de perles. Robe de satin jaune, corsage décolleté recouvert par un fichu de dentelles. Pas de mains; touche vive et spirituelle.

H. 41, L. 31.

Collection de Mad^e^ Ve Théodore Claparède à Genève.

70. Madame **H. E. Six**, épouse de Jacob **Mestrezat**.

Portrait en buste de $^3/_4$. En grande toilette, une robe de moire gris perle très clair avec dessous de soie bleu de ciel; belles dentelles. Sur la tête poudrée, une coiffure en dentelle bordée, d'un petit ruban de soie ruchée et de même couleur que la robe, orné d'une rosette bleue; autour du col un petit cordon noir, qui disparait sous le corsage. Le visage est maigre et pâle, les yeux bruns, les lèvres minces, la tête tournée vers la droite: fond gris clair.

H. 60, L. 48, daté 1761.

Collection de Mons. Roux Mestrezat à Genève.

71. Monsieur **J Louis Sales**, 1720—1794.

En buste, tourné de $^3/_4$ vers la droite. Tenue rigide, visage serieux, teint bistré; perruque poudrée retombant en tire-bouchons sur les épaules; cravate blanche et jabot blanc passant à travers l'ouverture du gilet, dont deux boutons sont dégrafés. Il est entièrement vêtu de noir; un petit collet est attaché sur les épaules.

H. 49, L. 58, daté 1785.

Société des Beaux-arts à Genève.

72. **N. F. von Steiger**, Avoyer de la ville et de la république de Berne né en 1729.

Portrait ovale — perruque frisée et poudrée — gilet, veste et manteau en soie moirée noire; les manches du manteau sont bouffantes dans le haut avec crevés de satin noir, rabat de mousseline blanche transparente, bordé d'une dentelle étroite. Sur la poitrine et à demi dissimulée par le manteau, une plaque en brillants et un large ruban de couleur orange. La plaque porte au centre, en émail coloré, les insignes de l'aigle noir. Le buste est presque de face, plutôt tourné à gauche, mais la tête parait s'être tournée subitement à droite. L'expression est vive et enjouée, les yeux brillants

et vifs; la bouche pincée parait contenir un sourire un peu moqueur; fossette au menton; les rides des joues assez accentuées; teint un peu bistré.

H. 65, L. $51^1/_2$.

Kunstmuseum à Berne.

(Au même musée se trouve une gravure, en sens inverse, d'après ce portrait, avec légende indiquant le nom et le titre de Steiger, sans indication des noms du peintre et du graveur).

73. Enfant de **Mr de Stoutz**.

Portrait en buste et de trois quarts, tourné à droite, d'un jeune garçon d'une dizaine d'années. Il est vêtu d'un uniforme bleu à parements, orné de gros boutons ronds en or; cravate blanche, gilet fermé, de couleur bronze. Figure espiègle et charmante, animée qu'elle est par deux yeux noirs très vifs; il a la tête couverte d'un chapeau lampion, galonné d'or, et bordé de petites plumes d'autruche blanches; cheveux poudrés, coiffés en cadenette, l'extrémité s'échappant du ruban en touffe frisée.

H. 29, L. 29.

Collection de Mr Frédéric de Stoutz à Genève.

74. Monsieur **Isaac Louis de Thellusson**, seigneur de La Garra, 1728—1790.

Grandeur naturelle, mi-corps, presque de profil, la tête de $^3/_4$ tournée à gauche; représente un homme jeune d'une expression de figure fine et souriante. Cheveux poudrés. Il est vêtu d'une robe de chambre de satin bleu de ciel, brochée de fleurs rouge feu d'un dessin indien; ouverte dans le haut, elle laisse voir une chemise dégrafée, garnie de belles dentelles et laissant le col à découvert. Le bras droit est appuyé sur le dossier d'un fauteuil Louis XVI, recouvert de velours d'Utrecht jaune; la main, superbe, sort d'un flot de dentelles; fond gris poussière.



H. 71, L. 58, daté 1760.

Collection de Mr Henri Faesch à Genève et une répetition exacte chez Made Pictet-Micheli à Landecy.

75. MADAME **Julie Ployart**, FEMME DU PRÉCÉDENT.

Grandeur naturelle, mi-corps, de face, tournée à droite. Elle est en grande toilette; ses cheveux poudrés sont retenus par un ruban bleu de ciel. Robe de satin blanc, garnie de dentelles, avec nœuds de satin bleu; plastron de satin de même couleur. Corsage décolleté en carré, laissant à découvert le haut de la poitrine; un cordon noir fait le tour du col, les extrémités disparaissant dans le corsage. Le bras gauche est relevé et la main tient une mantille en dentelle, au poignet un bracelet en ruban noir fermé par un médaillon enrichi de brillants, sur lequel figure une miniature représentant un officier en uniforme rouge. Charmante expression, jolie fossette à la joue; fond gris poussière.



H. 71, L. 58, daté 1760.

Collection de Mr Henry Faesch à Genève.

(Mr C. Giron, l. c. a donné une critique developpée de ce tableau et du précédent.)

76. **Jean Tronchin**, PROCUREUR-GÉNÉRAL ET CONSEILLER à Genève, 1672—1761.

Personnage âgé. — Buste tourné à droite; grande perruque, teint bistré, expression un peu caduque; cravate blanche, habit havane avec une rangée de boutons assortis.

H. 62, L. 47.

Collection de Mr H. Tronchin à Bessinges près de Genève.

(Une très belle œuvre, d'un beau style, et d'un dessin admirable. C. Giron).

77. MADAME **Anne Molènes**, FEMME DU PRÉCÉDENT.

En buste, de grandeur naturelle, vue de $^3/_4$ à droite. Elle est vêtue d'une robe bleue avec corsage ouvert en pointe et garni de dentelles; elle est coiffée d'un grand bonnet blanc, de coupe quasi monacale. Le tout est recouvert d'un capuchon noir à demi transparent. L'expression est paisible et a quelque chose de religieux. Fond gris-clair.

H. 65, L. 50, daté 1758.

Même collection.

(Dans cette pièce, Liotard nous prouve jusqu'à quel point il était sincère et incapable de tricher avec la nature; le visage est très caractérisé et les broderies noires sur fond bleu sont bien jolies. C. Giron).

78. **François Tronchin**, CONSEILLER, à Genève, 1704—1798.

Personnage, quart de nature, tourné à droite. assis dans un fauteuil canné Louis XV, près d'une table couverte de papiers, d'un livre et d'instruments de mathématiques; il parait discuter à propos d'un tableau de Rembrandt placé devant lui sur un chevalet. Physionomie très intelligente.



Perruque à longues boucles; habit de drap noir avec grands parements garnis de boutons; petit collet de drap noir. La chemise de mousseline blanche est bordée au col et aux manchettes de revers tuyautés. — Admirable portrait, soigné dans ses moindres détails.

Fond boisé et drapé, vert foncé.

H. 37, L. 45, daté 1757.

(Héliogravure gr. 66).

Même collection.

Le peintre parle de ce tableau avec détails dans son Traité pag. 79. — Le

Rembrandt placé sur le chevalet est: „La jeune femme se levant dans son lit", ainsi nommé par M. Vosmaer, peint en 1650, et qui se trouve depuis 1892 au „National Gallery of Scotland" à Edimbourg.

79. MADAME **Anne Marie Fromaget**, FEMME DU PRÉCÉDENT.



Mi-corps, grandeur naturelle, tourné à droite; yeux très vifs, bouche souriante; elle a la tête et les épaules couvertes d'un capuchon de satin blanc bordé de martre et de dentelles, les mains cachées dans un manchon

de velours rouge; un nœud de même couleur ferme le capuchon sous le menton; un coquelicot est piqué dans ses cheveux poudrés; collier de perles autour du cou. Fond gris clair.

H. 68, L. 55, daté 1758.

Même collection.

80. Le Docteur **Théodore Tronchin**, à Genève.

Demi-corps, grandeur naturelle; il est assis dans un fauteuil Louis XV recouvert de damas violet, tourné vers la gauche, la tête presque de face. Perruque poudrée à marteaux; cravate blanche, habit de moire noire, manchettes blanches. — Visage pâle, expression fine et souriant.

H. 65, L. 52.

(Gravure de Gaillard gr. 64).

Société des arts de Genève. Une reproduction dans la collection de Mr Henri Tronchin, et une à Lavigny chez Mlle H. Tronchin.

81. Le même.

Autre portrait; le docteur plus âgé, est vêtu d'un habit de velours; le tableau date de 1763.

(Gravure de Watson gr. 65).

Collection Mr Martin, en Suisse.



No. **80.**

82. Madame **Tyrrell**, femme du consul anglais à Constantinople.

Demi-figure, vue de face, la tête tournée de $^3/_4$, regardant à droite. Petit bonnet blanc à moitié caché sous une sorte de chapeau terminant en pointe; collier de perles, robe de satin blanc garnie de rubans bleus, corsage décolleté en cœur, les avant-bras nus, le droit supportant une mantille en dentelle; les mains, rapprochées, tiennent un éventail.

H. 39, L. 30.

De la collection Liotard au musée d'Amsterdam,

83. Le Baron **J. de Vasserot** de Genève, mort en 1778.

Portrait demi-corps, grandeur naturelle. Tourné de $^3/_4$ à gauche, le visage presque de face, le regard tourné à droite; habit Louis XV bleu turquoise, boutons de même couleur, gilet fond blanc parsemé de petites fleurs, col et

manchettes de dentelles, foulard couleur tourterelle. La main est passée dans le gilet. Perruque poudrée à marteau (le catogan n'est pas visible). Yeux gris, regard expressif, bouche fine, visage rond et rosé. Expression fine et bienveillante. — Fond gris.

H. 61, L. 48.

Collection de Mr E. Horngacher à Perroy (Suisse).

84. Madame **A. G. Larrivée de Vermenoux**, Marraine de Mme de Stael.

Portrait de genre, grandeur naturelle, d'une dame debout tournée à gauche sous un portique. Grande toilette, en satin blanc et bleu, corsage decolleté en carré, collier, broche et diadème en perles, cheveux poudrés. Elle se penche avec une expression de grande reconnaissance vers un buste, qui semble être celui d'Apollon placé sur un piédestal entouré du serpent d'Esculape.

H. 41, L. 85.

Collection de Mr Henri Tronchin à Bessinges. Le tableau fut donné par Mad^e. de Vermenoux au docteur Tronchin, son médecin.

85. **Vénus Callipyge** d'après une statue en plâtre, moulée sur l'antique, vue de dos, la chemise relevée avec la main droite au-dessus de l'épaule du même côté. Pastel en grisaille.

H. 68, L. 46.

(Gravure de Liotard gr. 14, reproduite pag. 170).

Dans la collection Liotard un exemplaire ; dans la collection de Mr Carli à Berne un autre : signé *J. E. Liotard 1774;* les chairs en sont légèrement colorées, les cheveux blonds ; le ruban qui les retient est bleu clair.

86. **La Vénus endormie**, d'après le Titien.

Femme nue et endormie, mollement étendue à terre, de gauche à droite, sur d'épaisses draperies de différentes couleurs.

La tête repose sur un coussin bleu ; les cheveux, blonds et légèrement frisés, sont denoués et éparpillés ; le bras gauche est replié en arrière et au-dessus de la tête. Le bras droit repose doucement, demi-plié le long du corps. A gauche du tableau une haute draperie en velum, dans les plis de laquelle apparaissent deux têtes d'hommes. A droite un chemin légèrement ondulé ; ciel bleu ; nuages blancs, montagne à l'horizon.

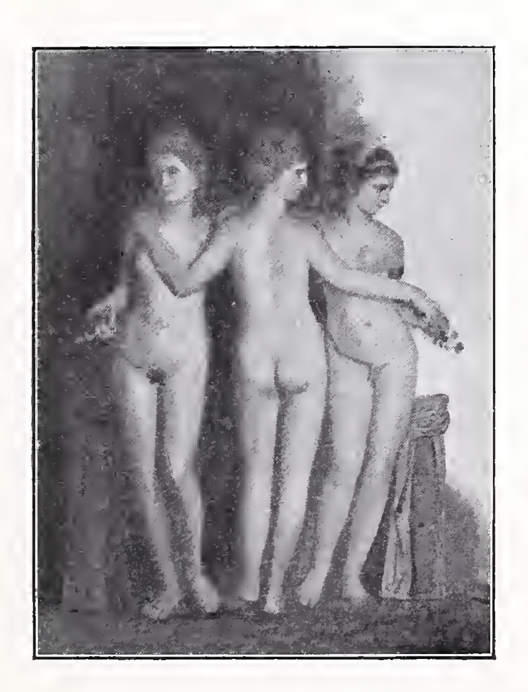
H. 30, L. 41.

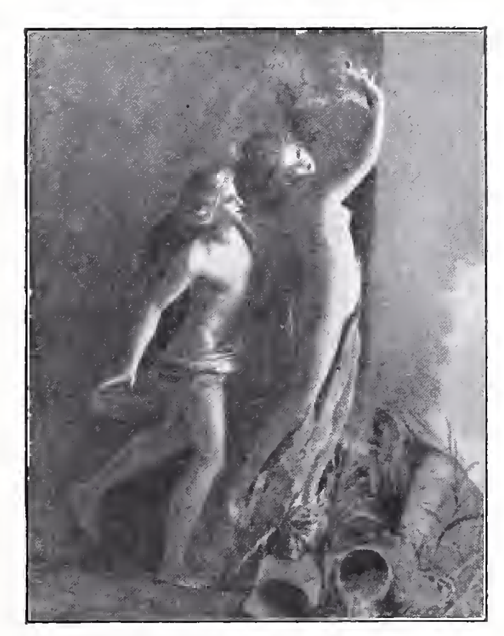
(Gravure de Liotard gr. 15, reproduction pag. 61).

Un exemplaire au Musée d'Amsterdam, un autre dans la collection Liotard.

87. **Les trois Grâces**, d'après un groupe du palais Borghèse à Rome. Au premier plan d'un paysage boisé, trois femmes nues ; une est de face, la tête légè rement tournée à gauche, la seconde, vue de dos, appuie une main sur l'épaule droite de la première, tandis que l'autre main vient s'appuyer sur celle de la troisième qui, vue de face, a la tête tournée à gauche. Le visage de chacune d'elles est frais et souriant.

H. 48, L. 43.





88. **Apollon et Daphné**, d'après un groupe antique du palais Borghèse à Rome.

H. 48, L, 43.

89. **Un gamin de Rome.**

Jeune garçon vêtu de brun ; il regarde à gauche, la main droite sur la poitrine, cachée sous l'un des revers du vêtement.

H. 42, L. 33.

90. **Paysage aux environs de Genève**.

Cette vue semble avoir été prise du cabinet de travail du peintre, si l'on en juge par le côté de la fenètre ouverte que l'on voit au premier plan à droite.

Sur le même plan, à l'angle gauche et en contre bas, apparait en profil la tête et le haut du buste du peintre, la main droite, tenant un crayon,

semble écrire quelque chose sur le pan de mur qui va en fuyant vers la gauche.

Quant au paysage lui-même, pris par un beau jour d'été, on y reconnait le Mole, une partie des Voirons et la campagne, bornée à l'horizon lointain par les glaciers.

H. 45, L. 58.

(Reproduction pag. 47)

91. **Paysage.**

Trois vaches, un mouton et une femme en corsage bleu et robe rouge, filant. Pastel d'après un tableau de Potter auquel Liotard a ajouté la femme.

H. 36, L. 45.

De la collection Liotard au musée d'Amsterdam, ainsi que les 4 précédents.

92. Fruits et fleurs sur un plateau, 10 pastels différents faits en 1777, 1783, 1786 et 1787. (Voir pag. 45.)

Deux de ces tableaux sont au musée Rath, deux autres chez Mr Charles de Lor à Genève, cinq autres dans la collection Liotard, et une dans la galerie impériale à Vienne.

Deux tableaux de fruits furent envoyés en 1783 à l'impératrice de Russie, d'après la lettre citée pag. 46.

93. Une tête de vieillard. Pastel sur papier gris.

H. 31, L. 23.

Collection Vignier au Havre.

94. **Saint Pierre.**

Tête d'étude un peu plus grande que nature. Visage inspiré, les yeux regardant en haut à gauche; cheveux blancs, barbe grise. Vêtement de bure laissant voir la poitrine nue; la bouche est entr'ouverte. — La tête est vue d'en bas en raccourci.

H. 65, L. 54.

Musée Rath à Genève.

95. **Jean Etienne Liotard** dans le costume qu'il portait à Constantinople. Demi-buste, tourné à gauche, regardant de face; grande barbe brune; habit rouge fourré, bonnet fourré; de la main droite relevée il tient un crayon.

Pastel acquis en 1747 par le duc de Richelieu, à Lyon.

H. $60\frac{1}{2}$, L. $46\frac{1}{2}$.

(Photogramme publié par Braun gr. 124).

Galerie de Dresde.

96. **Le même**, en costume Turc: demi-buste, tourné à gauche, regardant de face; bonnet de fourrure, habit en velours, longue cravate blanche cachant le gilet; grande barbe grisâtre.

Au coin à gauche: *J. E. Liotard, Genève surnommé peintre Turc, peint par lui-même à Vienne 1744.*

Ce portrait a été fait à la demande de l'empereur d'Autriche pour la galerie de portraits, aux offices de Florence.

H. 42, L. 32.

(Gravure de Gregori et photogrammes de Braun gr. 122—124).

Galerie Pitti à Florence.

—97. **Le même.**

Personnage vu à mi-corps, tourné à droite et regardant de face. Costume Turc; tête nue, cheveux longs, bouclés et grisonnants, très longue barbe, habit rouge. Le peintre est représenté assis sur une chaise, dessinant devant un chevalet. — Grande et superbe piece.

H. 95, L. 75, d'environ 1749.

(Reproductions diverses gr. 126—130 et avant le titre de ce volume).

Musée Rath de Genève.

Ce tableau fut légué par le peintre à la Bibliothèque publique de Genève; elle figure aujourd'hui au musée Rath.

(Rien de plus puissant que ce portrait, dont les yeux flamboient, la bouche et le nez respirent; ce portrait est beau, d'une beauté intelligente, géniale; le dessin superbe est arrivé ici au plus haut degré de maîtrise, et la facture est parfaite. C. Giron).

De ces trois derniers pastels, celui de Dresde (**95**) représente le peintre plus jeune que ne le représentent ceux de Florence et de Genève.

-- 98. **Le même.**

Grandeur naturelle; vu de $^3/_4$, tourné à droite; il est imberbe, la tête rasée, couverte d'un bonnet de velours noir brodé d'or; il est vêtu d'une robe de chambre de peluche jaune passé; cravate blanche, le front très modelé, les yeux noirs très vifs, la lèvre inférieure charnue, très saillante.

Ce portrait, très interessant, parait avoir été fait peu de temps après le mariage du peintre, en 1756.

H. 57, L. 38.

Musée Rath à Genève. Le tableau est donné par Mr D. Claparède.

~99. **J. E Liotard** à l'âge d'environ 65 ans.

Tête tournée de $^3/_4$ à droite; sans barbe, cheveux longs et blancs, bonnet rouge avec liséré noir, collerette à petits plis, robe bleue.

De ce portrait (H. 42, L. 35 et H. 52, L. 43) existent plusieurs exemplaires : un, à la Bibliothèque publique de Genève ; un, dans la collection Liotard à Amsterdam ; un, à Turin, dans la collection de la famille de Fernex (descendante du peintre) ; un, à Londres, dans la collection de l'Hon. sir Ashley Ponsonby, et un dans celle du Lord de Manley ; il figure aussi sur le paysage, reproduit pag. 47.

100. Madame **Liotard**, née **Fargues**, épouse du peintre.

En buste ; elle regarde et est tournée à droite ; chevelure poudrée, ruban noir au cou, chemisette blanche, robe grise.

H. 46, L. 40 (daté 1757).

(Reproduction pag. 16.)

101. **La même**, 1768 environ.

Dame assise sur une chaise. Bonnet de dentelle, fichu blanc garni de fourrure, corsage ouvert en cœur, robe rose brochée. Les mains sont croisées sur les genoux.

H. 30, L. 22.

102. **J. E. Liotard**, fils, peint à Vienne en 1778. Demi figure, vue de profil et tournée à gauche ; perruque catogan, habit gris-perle, collet rouge, jabot.

H. 42, L. 35.

103. **Le même**, plus agé — 1784 environ.

Figure de trois quart, regardant et tourné à gauche, perruque courte poudrée, cravate blanche, gilet rouge, habit bleu.

H. 42, L. 35.

104. **Daniel Liotard**, fils du peintre, à l'âge de 15 ans (1775).

Tête poudrée, habit bleu. Fraîcheur et grâces de la jeunesse.

H. 29, L. 22.

105. Madame **Marie Jeanne Bassompierre**, née **Liotard** ; fille du peintre.

La figure, en profil à gauche, se détache sur un fond couleur chair ; robe foncée avec fichu de tulle qui est noué sur la poitrine ; coiffure très élevée, à la mode du temps.

H. 23, L. 18, de 1780 environ.

Collection Liotard ainsi que les 5 précédents portraits.

106. Portrait d'une des filles de Liotard.

La jeune fille est représentée offrant des pêches sur un plateau. Le bras gauche est relevé vers la figure ; le coude droit est appuyé sur la table. Toilette du siècle dernier. Coiffure très haute et poudrée. Robe bleue, corsage décolleté en carré, orné de gros rubans blancs et recouvert d'un fichu.

Les accessoires sont traités avec du pastel encollé et présentent une grande solidité.

H. 67, L. 52, de 1782 environ.

Collection Vignier au Havre.

107. Monsieur **Liotard** de Plainpalais.

Debout, de grandeur naturelle sans les mains, tourné à droite. Personnage paraissant très grand. Visage tres coloré, perruque à marteaux, cravate blanche, vêtement couleur havane avec boutons rouges, boutonné en haut ; nez aquilin, lèvre inférieure saillante, expression fière et légèrement railleuse.

H. 60, L. 48.

108. Monsieur **Marc Liotard de la Servette**, neveu du peintre.

Grandeur naturelle, tourné à gauche ; visage bistré ou halé, perruque à la catogan et poudrée, habit gris bleu à boutons façonnés, cravate blanche. Il tient de la main droite une lettre ouverte portant un gros cachet de cire rouge, adressée à Monsieur, Monsieur M. Liotard à Genève. Une bague chevalière au petit doigt de la main droite.

H. 66, L. 52.

109. Madame **Marianne Liotard** née **Sarazin**, femme du précédent.

Grandeur naturelle, mi-corps, tourné à droite presque de profil. La dame est assise près d'une table sur laquelle elle est accoudée. La main gauche soutient la tête, tandis que la droite tient une plume. Une lettre est placée devant elle, sur laquelle se lit, le mot : Madame. — Visage souriant, expression aimable ; cheveux poudrés, robe bleue, avec corsage ouvert sur la poitrine, recouverte d'une gaze blanche transparente. Ses bras nus sortent d'un flot de dentelles, un petit cordon noir entoure le col. — Sur la table un petit encrier.

H. 65, L. 52.

Musée Rath de Genève. Le tableau, ainsi que les deux précédents sont donnés au musée par M[r] D. de Claparède.

109*. La même, un peu plus agée. Bonnet et fichu en leger tissu blanc; chevelure poudrée, robe bleue.

H. 36, L. 32.

Collection de Mad. V^e Ed. Humbert à Genève.

PEINTURES.

110. Le roi David et le grand-prêtre Ahimélech dans le tabernacle.

Grand tableau d'histoire d'après Samuel Chap. XXI. Le grand-prêtre, revêtu du riche costume sacerdotal, (Exode, Chap. XXVIII) debout sur un tapis, devant une draperie qui laisse entrevoir une table, tient dans la main gauche l'épée de Goliath, qu'il présente à David; le bras droit est étendu horizontalement à gauche. Le jeune David, en costume guerrier, avec casque et manteau rouge, prend respectueusement l'épée de la main droite, tandis que la main gauche s'appuie sur la poitrine, les doigts écartés. Au fond un personnage regarde; en avant, deux autres, dont l'un ramasse des pains, que l'autre, esclave noir, se reposant sur un genou, lui remet. A droite, dans le coin, une tenture relevée laisse entrevoir une pièce à ciel ouvert dans laquelle so prépare le sacrifice, auquel un prêtre assiste avec trois garçons, dont un regarde dans la cuve d'airain remplie d'eau, ou se reflechit son image.

Ce tableau, finement executé, surtout quant aux costumes, a été fait à Paris en 1735, d'après des avis de Voltaire.

H. 92, L. 104.

(Héliogravure, ci jointe hors texte.)

Collection Liotard.

111. Le dejeuner de famille.

Une dame, richement vetue, est assise devant une table sur laquelle se trouve un service de Saxe; une enfant, les cheveux en papillottes, trempe un biscuit dans une tasse. L'une représente Mll^e Lavergne, fille de Pierre Lavergne et Mme Lavergne, née Liotard, l'autre, sa nièce Clarence, fille de sa sœur.

Ce Tableau, dont le peintre parle amplement dans son Traité pag. 74, peint à Lyon, en 1750, est resté dans sa collection jusqu'en 1873, époque à laquelle il fut vendu au prix de 9500 fr.; il fait aujourd'hui partie de la collection du baron Edmond de Rothschild à Paris.

H. 80, L. 100.

(Reproduction pag. 73.)



I. E. LIOTARD. P.

DAVID DANS LE TABERNACLE

N° 110.

HELIOGRAVURE ROELOFFZEN EN HÜBNER

(D'après Walpole, Liotard a fait antérieurement à ce tableau, l'original au pastel, pour le comte Bessborough; pastel qui fut vendu en 1801 au duc de St. Albans pour la somme de 2200 fr.)

112. Le petit dejeuner.

Jeune fille tournée et regardant à gauche, assise sur une chaise à dos allongé, devant une petite table à trépied. Sur la table est un petit pla-



teau en laque rouge, supportant une cafétiere à 3 pieds, un pot à crême noir avec tasses et sucrier de porcelaine: près du plateau une jatte noire et un ruban rouge à demi roulé. Petit bonnet, ruban au cou, chemisette, robe à manches courtes, jupe de soie à gros plis, petits souliers avec boucles; sur le parquet une chaufferette, dans le coin droit, au mur, un tableau représentant un intérieur d'église. La jeune femme ouvre le robinet de la cafétiere avec la main droite pour verser le café dans une tasse.

H. 46, L. 40.

Collection du Lord Bessborough en Irlande.

(Ce tableau qui offre une grande analogie avec le précedent, a été peint

probablement dans le même temps et est noté dans le livret de l'exposition St. Luc. de 1752).

113. Monsieur **Joly**, syndic de Genève.

Homme agé, assis dans un fauteuil, tourné à gauche et regardant de face; les mains, sur les genoux, tiennent un livre.

Grande perruque à larges boucles, jabot, costume noir.

(D'après le dessin d'après nature de la C. L. 58).

H. 60, L. 100.

Collection du comte de Riencourt à Paris.

114. J. E. Liotard.

Jeune homme d'une vingtaine d'années; grande ressemblance avec la gravure de 1733 No. 1.

Demi buste tourné à droite et regardant de face; cheveux poudrés, cravate noire, habit noir.

H. 43, L. 31.

Collection Liotard.

115. Le même.

Mi-corps, grandeur naturelle; tourné à droite. Le peintre, complètement rasé, a la tête couverte d'un fez rouge; la chevelure est blanche. Il est vêtu d'une robe de chambre bleue à retroussis blancs; colerette et manchettes blanches. Le visage est très éveillé et riant, les yeux sont noirs et vifs, la bouche entr'ouverte et quelque peu édentée. Le bras droit est tendu en avant et, de l'index, semble montrer quelque chose dans le lointain. La partie droite du tableau est occupée par un rideau vert qui tombe lourdement.

H. 91, L. 73.

Ce tableau, connu sous la denomination Liotard riant (voir son Traité de peinture pag. 49) peint en 1775 environ, provient de la collection du peintre; il a été vendu 3.000 fr. en 1873, et racheté pour le même prix en 1893, par le musée Rath.

(Reproduction pag. 48).

Musée Rath de Genève.

116. Le même, dans un âge, très avancé, d'après le dessin original No. 72.

H. 53, L. 40.

Collection Vignier au Havre.

117. Monsieur **Antoine Liotard**, père du peintre.

En buste, tourné a droite, figure regardant de face. Robe de chambre, a

ramages à fleurs vertes sur fond gris-jaune. Grande perruque à longues boucles, grande cravate blanche.

H. 88, L. 60.

Collection de Mr. E. S. Liotard à Harlem.

118. Madame **Liotard**, née **de Sauvage**, mère du peintre.

Demi figure, tournée à droite, regardant de face, la main droite sur le genou gauche. Bonnet blanc très simple avec ruban noir; mantille en soie noire unie doublée de satin brun.

H. 78, L. 65.

Collection Liotard.

Bien que Liotard, de son vivant, n'ait été surtout célèbre que par ses pastels, il ne s'est pas moins occupé de peinture à l'huile, et si ces tableaux sont alors restés inconnus, c'est que presque tous sont restés dans son cabinet particulier. Ce n'est que dans ces dernieres années que deux ont reçu une place nouvelle. Le beauté du coloris et le fini dans l'exécution leur donnent une grande valeur.

EMAUX, MINIATURES, TRANSPARENCES.

119. **Marie Therèse** d'Autriche.

Reproduction, émail sur cuivre, du pastel (**3**) fait en 1744; le peintre y a ajouté, peint sur une broche agraffant le corsage, le portrait de l'empereur François.

Cette œuvre très remarquable autant par le fini de la peinture que par les dimensions du tableau fut faite à Lyon en 1750.

H. 60, L. 50.

(Reproduction de Reinsperger gr. 16.)

De la collection Liotard au musée d'Amsterdam.

120. **La même**, en forme reduite; essai d'émail sur cuivre, de la même année.

H. 16, L. 12.

Musée Rath de Genève. Le tableau donné par Mr. Julliard en 1885, n'est pas aussi bien réussi que le précédent; il est gondolé par le feu et a quelques boursoufflures dans l'émail.

121. Une vieille femme assise à une table servie devant une cheminée, et ayant, sur les genoux, une bible ouverte; une chaufferette sous les pieds; elle parait endormie.

Email sur porcelaine, qui se trouvait déjà en 1784 dans la salle dite „le cabinet blanc" de la galerie impériale de Vienne (Belvedère), d'après le catalogue de Mechel.

H. 44, L. 34.

Galerie impériale à Vienne.

122. J. E. **Liotard**. Email sur cuivre, de forme ovale, d'un très-beau fini, d'environ 1746.

Demi buste, bonnet de fourrure, longue barbe grise, habit rouge doublé de vert, il regarde de face, et est tourné à droite.

H 5, L. 4. signé *Liotard peint par lui-même.*

(Reproduction d'après un dessin de Jos. Israels pag. 98.)

Collection Liotard.

123. **Le même** Émail sur cuivre, forme ovale.

En buste, tête de trois-quart, regard de face; toque rouge à liseré noir, longue chevelure blanche, habit bleu, colerette; d'après le pastel **99**, de la Bibliothèque publique à Genève.

H. 50, L. 45.

Collection de M[r] Henri Bordier à Paris; (actuellement chez M[r] Ernest Stroehlen à Genève); un autre exemplaire, un peu différent, dans celle de M[r] le D[r] Lombard-Liotard.

124. **Diane** et **Endymion**. Email peint en 1722.

Collection de M[me] Ph. Plantamour à Genève.

125. Madame **Liotard**, née **Fargues**, femme du peintre.

Miniature très fine d'environ 1768, sur carton d'après le pastel **101**.

H. 5, L. 4.

Collection Liotard.

126. Pierre Carlet de Chamblain de **Marivaux**.

Miniature, provenant de Horace Walpole, dans la collection de M[me] Baronne Burdett-Coutts à Londres.

127—131. Cinq miniatures d'après des pièces connues: **La liseuse**, signée *Liotard 1782;* deux portraits différents, de 1744 et de 1762, de l'impératrice Marie Therèse; deux du peintre avec le barbe.

Cabinet de travail (Schreibezimmer) de l'impératrice Marie Thérèse au Hofbourg à Vienne; probablement se trouvent aussi dans cette grande collection, les différents portraits des enfans de l'impératrice dont le peintre parle dans sa lettre du 13 Nov. 1777, placée à la fin de cet ouvrage.

132. Louis XV, ROI DE FRANCE.
Miniature sur ivoire, de forme ovale.
Demi buste; petite perruque, cuirasse ornée de petits clous d'or, écharpe rouge, manteau bleu avec fleurs de lys, cravate blanche.
H. 5, L. 4.
Vendu en 1887 à une vente de MM. Fr. Müller à Amsterdam.

133. J. M. Liotard, LE GRAVEUR, frère du peintre.
Portrait en miniature; perruque blanche terminée par une queue, nouée d'un ruban; habit rouge, cravate blanche.
H. $3\frac{1}{2}$, L. $2\frac{1}{2}$, d'environ 1750.
Collection de Mlle Madelaine Humbert à Geneve.

134. Dix médaillons, émaux sur cuivre d'un diamètre de 2 centimètres, avec diverses miniatures: allégories, emblêmes, bergers et bergères. Deux sont arrangés pour boutons d'habits d'homme, six et deux dans des chaines d'or pour bracelets de dame.
(Reproduction à la tête et à la fin de ce chapitre.)
Collection Liotard.

135. TRANSPARENCE SUR VERRE. Figure d'une jeune dame en profil regardant à droite; coiffure simple, les cheveux noués sur la nuque; chemisette. — Médaillon sur fond vert.
H. 14, L. 13.
Collection Liotard.

A. RÉVILLIOD.
J. W. R. TILANUS.





Personnage de la cour du grand Seîgneur.
Dessin No. **31.**



CHAPITRE IV.

DESCRIPTION DES DESSINS ET DES CRAYONS.

Au musée de Louvre et au cabinet d'estampes de la Bibliothèque nationale, à Paris, se trouvent deux collections de dessins de Liotard, dont la plus grande partie remonte à 1738.

La première fut, en 1850, cédée par un artiste à Monsieur Chévallier, doyen d'Ecouen, qui la lêgua en 1869 au Chanoine Gallet; le musée du Louvre acheta cette collection en 1882, à raison de 6000 francs.

Elle se compose de 30 dessins aux crayons noir et rouge. Ce sont autant de types, hommes ou femmes, femmes surtout, de toutes les localités par lesquelles a dû passer Liotard dans le cours de son voyage en Asie mineure. Toutes cettes petites figures, pouvant avoir une vingtaine de centimètres de hauteur seulement, sont traitées avec le plus grand soin. Les têtes et les mains sont d'un fini merveilleux, et, 4 à 5 de ces petits personnages, absolument remarquables.

De ceux-ci surtout, les têtes devaient être des portraits de la plus grande ressemblance, si l'on considère l'accent prodigieusement naturel, ainsi que l'étonnante intensité de vie qui les caractérise. Les costumes sont également très soigneusement exécutés, et la plupart sont accompagnés de notes écrites en marge, indiquant la nuance des différentes étoffes qui les composent.

La seconde collection, comtemporaine de la première, est depuis très longtemps déjà au cabinet d'estampes de la Bibliothèque nationale à Paris: chacune de ces deux collections contient plusieurs contre-épreuves de l'autre.

Plusieurs de ces dessins ont été gravés dans le courant du siècle dernier par Tardieu, Reinsperger et Cameratti; sept d'entre eux ont été reproduites en gillotage par Mr Henry de Chennevières, dans la 9me livraison



MADAME PÉLERAN.

10. Madame Péleran. — En pied. Chapeau pointu, costume d'amazone; la main gantée de blanc, tient une cravache.

H. 24, L. 16.

(Reproduction Figaro illustré gr. 119).

11. Mademoiselle Bely, debout, regardant de face, robe semée de fleurs, ceinture avec boucle.

H. $21\frac{1}{2}$, L. 15.

12. Nain Ibrahim, accroupi; regardant de face, robe rouge garnie de fourrures, turban.

H. 18, L. 18.

(Gravure de J. C. Reinsperger gr. 96).

13. Un concert de quatre personnages coiffés d'un turban, jouant de differents instruments. Croquis en largeur.

H. 12, L. 19.

14. *Mr. le comte de Bonneval, appelé en Turquie Achmet-pacha. — peint d'après nature.* Légende ajoutée à une contre épreuve d'un buste representant: un homme agé, coiffé d'un turban, et revêtu d'un manteau garni de fourrure; vu de $^3/_4$ à gauche, dans un médaillon ovale. A gauche se lit: *géneral, il mourut en 1747.*

C'est probablement la contre-épreuve d'un dessin qui se trouvait dans la collection du comte Bessborough, et fut vendu en 1850 à Mr. Rod.

H. 21, L. 16.

15. Mehemet-Aga, frère de Saga. Il est assis sur un Divan.

H. 21, L. 16.

(Gravure de J. C. Reinsperger gr. 95).

16. Une Dame de Constantinople, assise sur un divan; tunique à ramages, manteau de velours garni d'hermine, jupe de gaze, coiffure garnie de dentelles et de perles, ceinture avec boucle à grosses plaques.
H. 21, L. 17.
(Gravure de P. F. Tardieu gr. 93 et reproduction dans le Figaro illustré.)

17. Jeune dame de Tripoli. Figure au pied. Coiffure avec ornaments, robe de brocard, manteau en satin rouge, ceinture avec boucle à grosses plaques, pantalon de gaze.
H. 21, L. 14.
(Reproduction „Dessins du Louvre" gr. 108. avec la légende : femme de Constantinople).

18. Paysanne Suisse. Elle porte une petite baratte sur la tête; les mains, sous le tablier, tiennent un seau.
H. 26, L. 12.

19. Paysanne Suisse. De profil, en buste, regardant à droite; coiffure unie, chemisette blanche, corselet de velours garni de broderies.
H. 21, L. 15.
(Reproduction „Dessins du Louvre" gr. 110 et Figaro illustré.)

20. Fileuse Turque, assise sur un sopha; robe à rayures rouges et blanches, manteau garni de fourrure, costume élegant.
H. 12, L. 17.

21. Dame Turque, vue de $^3/_4$ à gauche, assise sur un sopha: tunique à raies rouges et blanches, manteau brocard.
H. 22, L. 16.

22, 23. La dame Franque de Galate avec son esclave, et la dame Franque de Pera, à Constantinople, suivie d'une jeune fille.
Deux contre-epreuves de l'original des gravures de Cameratti, gr. 99 et 100, reproduites pag. 198 et 199.

24. Madame de Coventry en costume turque. Reproduction exacte ou dessin original d'après nature, du grand pastel **39** du musée d'Amsterdam de 1753.
H. 22, L. 16.

25. M[r] Levett, négociant Anglais à Constantinople. Assis sur un divan, il est coiffé d'un bonnet fourré; longues moustaches; robe de soie. Il repose sur un coussin; la tête est tournée à droite.

H. 11, L. 18.

(Gravure de J. C. Reinsperger, gr. 99, reproduction dans „Dessins du Louvre", gr 100.)



M. Levett.

26. Un habitant de Smyrne assis sur un divan au côté de sa femme. Il fume une longue pipe pendant que sa compagne joue de la guitare. Contre-épreuve.

H. 19, L. 26.

27. Un guerrier Turc. Bonnet blanc, robe à ramages; la main gauche tient un sabre dans sa gaine. Contre-épreuve.

H. 22, L. 14.

28. Deux dames de Smyrne assises sur le même divan jouent aux dames; l'une d'elles regarde de face. Contre-épreuve.

H. 15, L. 12.

29. Dame de Smyrne, chaussée de hauts sabots. Costume élegant, petit bonnet en pointe, robe de soie, ceinture avec boucles, manteau fourré.
H. 25, L. 18.
(Gravure de Reinsperger, gr. 97.)

30. Grande dame de Smyrne. Chapeau orné de plumes, manteau de fourrure, ceinture à boucles sur laquelle la main droite repose. La figure regarde légèrement à gauche.
H. 19, L. 9.
(Reproduction „Dessins du Louvre", gr. 100.)

31. Personnage de la cour du grand seigneur. Figure en pied, s'appuyant du coude droit sur un autel; un livre à la main. Grand turban blanc, manteau garni de fourrure.
H. 24, L. 18.
(Reproduction „Dessins du Louvre", gr. 112, Figaro illustré et pag. 144.)

COLLECTION DU CABINET D'ESTAMPES DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE A PARIS.

32. Danseuse de Smyrne jouant des castagnettes. Robe de soie rouge, corsage très échancré sur la poitrine; manches longues, ceinture à boucle, figure entière.
H. 22, L. 14.

33. Quatre musiciens coiffés de turbans et divers instruments de musique. Ebauche.
H. 16, L. 22.

34. Une brodeuse, en profil. Contre-épreuve du No. 7 du Louvre.
H. 22, L, 16.

35. Une dame de profil, regardant à droite, demi-corps. 1738. Coiffure avec fleurs, corsage décolleté, roses blanches. Elle semble offrir des fleurs.
H. 24, L. 18.

36. Jeune fille. 1738. Figure entière. Toque ornée d'une plume, corsage en pointe orné de fleurs, jupe simple évasée.
H. 21, L. 14.

37. Dame avec chapeau pointu et cravache, regardant à gauche. Contre-épreuve du portrait de Mad[e] Peleran No. 10.
H. 24, L. 16.

Les exemplaires 35, 36, 37 sont notés *allemandes*; à tort, Liotard n'a pas été en 1738 en Allemagne.

38. Buste de $^3/_4$, regardant à gauche, d'un jeune garçon turc, coiffé d'un turban de forme singulière; habit flottant orné de fourrure.
H. 22, L. 22.

39. La signora Marigot, 1738. Dame de Smyrne. Contre-épreuve de No. 5 du Louvre.

40. Servante de Smyrne, 1738. Profil regardant à droite et placé devant un fond de tenture à ramage de fleurs; elle tient un plateau supportant une cafétiere, et une serviette sur le bras.
H. 23, L. 15.
(Gravure sur bois dans le Magasin Pittoresque, 1887, gr. 115.)

41. Jeune Dame avec de légende: *chanoinesse Allemande?* août 1738. Costume de Maltaise; robe de soie et grande cape descendant jusqu'aux pieds; la main droite sur la poitrine. Contre-épreuve.

42. La signora Lenetti à Paros. Contre-épreuve du dessin du Louvre No. 1.

43. Cinq dames de Smyrne, 1738. Elles sont assises par terre; poses et costumes divers; la dame du milieu tient un bâton à la main, celle de droite un éventail.
H. 13, L. 21.

44. Dame Schiotte, 1738. Mad. Vestali. Contre-épreuve du dessin du Louvre No. 2.

45. Un habitant de Smyrne, 1738. Belle figure, regardant de $^3/_4$, à gauche; turban, belle barbe, grand manteau à fourrure, les mains croisées sur le ventre.
H. 22, L. 15.

46. Un habitant de Smyrne, 1738. Assis sur une chaise devant une table sur laquelle sont posés une bouteille et un verre, il fume une pipe.
H. 19, L. 15.

47. Un habitant de Smyrne, 1738. Figure en pied, regardant à droite, un peu courbé, turban, habit flottant. Esquisse.
H. 23, L. 15.

48. Un habitant de Smyrne, 1738. Figure entière, tournée à droite et regardant de face. Chapeau très haut, longue barbe blanche, robe en fourrure.
H. 23, L. 15.

49. Dame de Smyrne, 1738. Figure en pied tournée à gauche, petit bonnet, robe parsemée de fleurs, corsage ouvert orné de dentelles, ceinture avec boucles, manches très longues flottantes dans le bas.
H. 23, L. 14.

50. Dame de Smyrne, 1738. Figure entière, tournée à gauche regardant en face, un éventail à plumes dans la main gauche, robe liserée de fleurs.
H. 23, L. 14,

51. Dame de Smyrne, 1738. Figure entière, tournée à droite, regardant de face; robe très recherchée, corsage ouvert en cœur, manchettes ornées de mousseline.
H. 23, L. 12.

52. Dame de Smyrne, 1738, chaussée de hauts sabots de bois.
Le même dessin que No. 29 du Louvre.

53. Dame de Tripoli, 1738. Figure en pied tournée à droite, regardant du même côté; jupe très large et rigide, ornée de fleurs, un éventail dans la main gauche, chapeau noir. (Allure espagnole).
H. 26, L. 18.

54. Dame assise par terre devant un divan; costume blanc recouvrant la tête; elle se dispose à boire dans une tasse, la main droite repose sur les genoux.
H. 21, L. 16.

55. Dame de Tripoli, 1738. Contre-épreuve du N°. 17 du Louvre.

56. Un styrien. Figure entière, regardant à gauche, grand bonnet à poil, habit et tunique blanche à maillot, grand manteau, sabre à droite.
H. 27, L. 12.

COLLECTION LIOTARD.

Dans le portefeuille laissé par le peintre, il y a 13 portraits (57—59) de grandeur naturelle dessinés aux trois crayons sur papier bleu, et dont les visages sont merveilleusement exécutés; ces esquisses ont servi au peintre pour faire ses portraits achevés.

57. Portrait de Mount Stuart, debout, figure entière.
H. 84, L. 48.
(Gravure de J. R. Smith, gr. 62). Le portrait avec les accessoires se trouve probablement dans la collection Butt en Angleterre.

58. Mr et Made Joly (tableau à l'huile **113**) et Mr et Made Dufour.

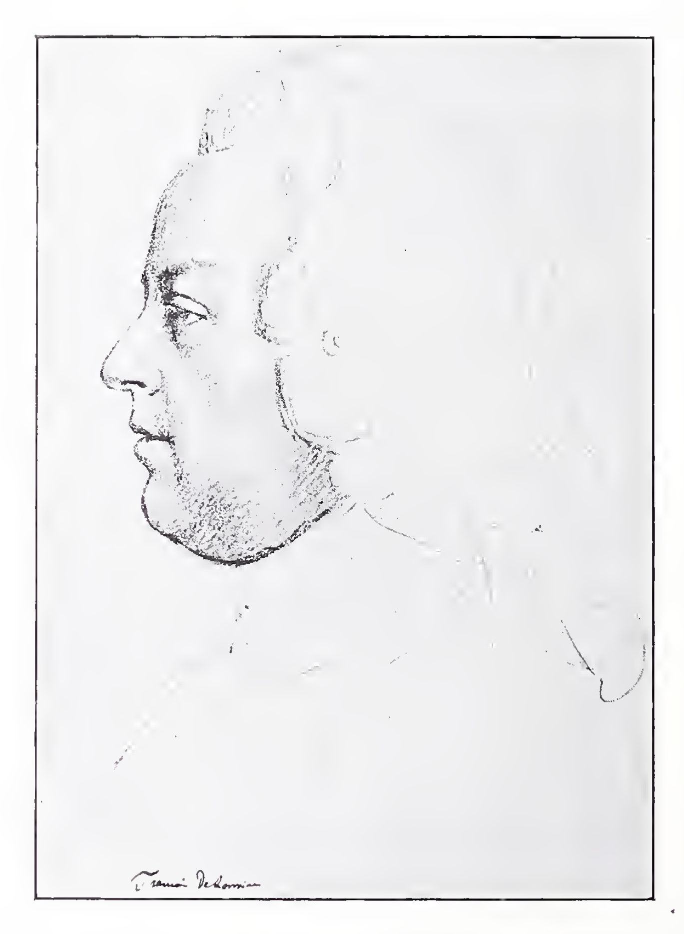
59. Huit portraits de personnes inconnues (Genevoises).

60—62. Le portrait de sa fille Marie Thérèse (gravure 12), crayon noir, — de son fils ainé, crayon teinté, — et de sa fille Françoise jouant aux échecs avec un abbé, crayon noir.

63—66. Traits, à la grandeur des tableaux, de la chocolatière, de Joseph II (gr. 10), de sa fille (gr. 12) et du Turc, un effendi, de plus grande dimension (H. 57, L. 44) que la gravure gr. 12.

67. Jeune femme debout, filant. Esquisse en sanguine de la figure que Liotard a ajoutée au tableau **92** d'après Potter.

H. 15, L. 9.



68. Le prince François de Lorraine, depuis empereur d'Autriche. — tête en profil; crayon très fin.

La souscription: *François de Lorraine,* prouve que ce portrait a été fait avant 1745, date du couronnement de ce prince comme empereur.

H. 18, L 8.

69. Un gentilhomme Polonais, crayon teinté très fin. Figure en pied bonnet de velours, perruque à boucles lisses, robe de soie rouge fourrée,



le bras gauche flechi, la main gantée, le bras droit étendu.
H. 23, L. 18.

(On dit qu'il y a en Angleterre une reproduction en grand de la même figure).

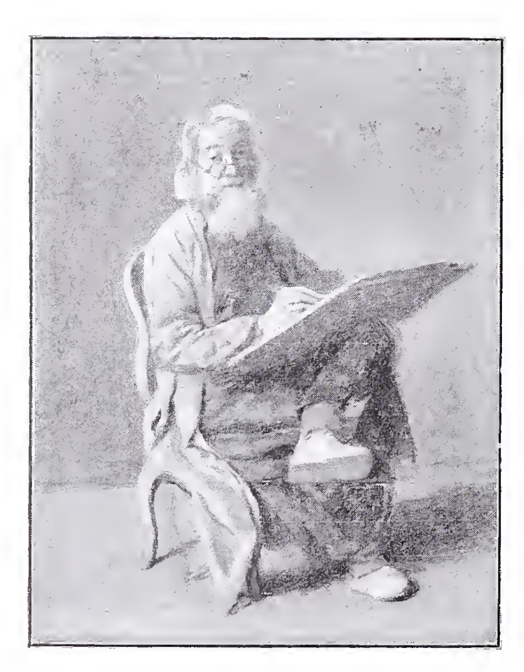
70. Un marchand du Levant. Crayon teinté. Costume du pays, habit long, de couleur rouge; pantalon blanc, large, pantoufles pointues, très longue barbe separée au milieu.

H. 15.

Ce dessin provient de la vente van der Willigen 1879, et était déjà noté dans le catalogue de portraits de F. Müller de 1853; il est souvent consideré comme portrait du peintre lui même, à tort, croyons nous.

71. J. E. Liotard, dessin superbe, très achevé, d'environ 1765, avec le bonnet rouge; le crayon teinté original d'après lequel Liotard a fait les pastells **99** avec les mêmes couleurs de costume.

H. 11, L. 10.



Dernier portrait de Liotard avec nouvelle barbe.

72. Le même, dans un âge très avancé (d'environ 1785). Il porte de nouveau la barbe, blanche cette fois et assez longue, et des lunettes sur le nez. Assis et dessinant sur une large planchette qui repose sur son genou gauche, croisé sur le droit, il regarde par dessus ses lunettes.

Dessin aux deux crayons noir et blanc.

H. 49, L. 37.

C'est le dessin original du tableau à l'huile No. **116**.

73. Madame Liotard née Fargues, épouse du peintre, assise sur un fauteuil et regardant vers la droite; dessin très fin à la sanguine.

H. 9, L. 10.

74. La même, tenant sur le genou droit son fils aîné, alors âgé de 3 ans. Elle regarde à droite. Coiffure garnie de fleurs; robe de soie.

L'enfant, coiffé d'un grand bonnet, regarde de face. Crayon teinté superbe, d'environ 1760.

H. 25, L. 20.

75. Marie Thérèse Liotard, fille du peintre. — Crayon teinté.

Demi-figure de profil, avec belle et haute coiffure garnie de plumes; corsage decolleté.

Le portrait a été fait quelques années après la gravure No. 12, qui date de 1780.

H. 21, L. 18.

76. Jeune homme d'environ 18 ans, assis les jambes croisées; tête tournée à droite et regardant de face. Chemise ouverte sur la poitrine, habit rouge large et plissé. Il tient un livre dans la main gauche, qui repose sur le genou droit; le bras droit, accoudé, soutient la tête.

Aux deux crayons rouge et noir, contre-épreuve.

H. 24, L. 16.

77. Paysage Hollandais; une rivière avec deux bateaux, une maisonnette dans un jardin et quatre personnages. Aquarelle pour un éventail; signé J. E. L.

H. 23, L. 47.

(Reproduction à la fin de ce chapitre).

78. Trois aquarelles: paysages Arcadiens avec figures, pour éventail, dans des cadres dorés, style Louis XV: le fond orné de bouquets et de fleurs detachées.

H. 27, L. 56.

COLLECTION VIGNIER AU HAVRE.

79. Dessin à la sanguine représentant un derwiche ou persan avec robe et bonnet.

H. 23, L. 17.

80. Etude d'Académie, crayon noir rehaussé de blanc sur papier gris, représentant un laboureur nu, appuyé sur une bèche.

H. 34, L. 20.

81. Ebauche d'un portrait de seigneur du siècle dernier. Sanguine avec retouches au crayon noir, sur papier jaunâtre. En pied assis dans un fauteuil, grande perruque.

H. 33, L. 26.

82. Homme en perruque et rabat. Sanguine et crayon noir rehaussé de blanc.

H. 33, L. 26.

83. Deux filles de Liotard (Françoise et Thérèse) dansant la gavotte. Dessin aux deux crayons, noir et blanc sur papier gris, collé sur toile. Les deux filles, costume du temps, en pied, se donnent la main, l'une en avant, l'autre par derrière la tête. Poses très gracieuses.
H. 65, L. 47.

84. Croquis sur papier gris au crayon noir, rehaussé de blanc. Cuirassiers du temps, lancés au galop sur un terrain en pente.
H. 23, L. 17.

COLLECTION AU MUSÉE ALBERTINA A VIENNE.

85. Portrait d'un Hongrois portant un manteau au lieu de dolman. Aux deux crayons.
H. 29, L. 19.

86. Un petit garçon affublé d'une pélisse et portant un bonnet fourré. A la pierre noire, en partie estompée.
H. 31.2, L. 21.2.

87. Un jeune garçon courant vers la gauche, en tenant quelque objet qui n'est point déterminé. A la pierre noire.
H. 31.3, L. 19.8.

88. Portrait de la princesse Charles Lichtenstein, née princesse d'Oettingen (amie de l'empereur Joseph II). Aux deux crayons.
H. 30.9, L. 24.7.

89. Deux portraits de Mme Statoire faits à differentes époques. Aux deux crayons.
a. H. 26.5, L. 20.3, b. H. 27, L. 22.8.
(La description de ces six dessins est de la main du Dr R. Müller).

DIVERSES COLLECTIONS.

90. Portrait aux deux crayons d'une dame de Smyrne. Elle est assise dans un fauteuil à dos large et carré dont les bras sont sculptés; tournée à gauche elle regarde de face. Bonnet fourré, corsage brodé et foncé, ouvert, laissant voir une chemisette blanche; grande boucle

de ceinture; jupe parsemée de fleurs, avant-bras nus, des bracelets de perles entourent les poignets.

Contre-épreuve.

H. 19, L. 14.

Collection de Mad[e] Senn-Humbert à Cétigny (Suisse).

91. Mad[e]. Germaine de Vermenoux, marraine de M[e] de Stael.

Dessin à la mine de plomb et à la sanguine. La personne que représente ce dessin, assise dans un fauteuil, est tournée vers la droite et a les deux mains appuyées sur les genoux, la droite tenant une plume; coiffure poudrée garnie de rubans, robe à ramages; corsage entr'ouvert, laisse voir la naissance de la gorge; ruban de velours autour du col.

H. 18, L. 24.

Collection de M[r] Albertus Rigaud à Genève.

92. Turc assis sur un divan; il porte une robe très longue. Petit crayon teinté, dessin très fin.

South Kensington Museum à Londres.

93. Une centenaire, Madame Lullin Fatio.

Dessin aux deux crayons. Buste de $^3/_4$, regardant à droite, la face teintée. Grand bonnet gaufré, grande robe à plis avec ceinture bouclée, chemisette. Inscription de la main du peintre: *dessinée en Août 1762, morte le 14 Octobre ditte, vecu 102 an 8 mois 17.*

(Gravure No. 57.)

H. 21, L. 18.

Collection du D[r] Gosse et celle de M[r] Rigaud à Genève.

94. Profile en demi-figure, regardant à gauche, d'une jeune fille de 16 ans; bonnet à pointes relevées sur les oreilles, fichu de mousseline, garni de dentelles. Crayon.

H. 39, L. 25.

Collection de M[r] L. Rosenthal à Munich.

95. Paysanne Romaine; dessin aux deux crayons. Figure en pied d'une jeune fille, debout, la tête coiffée d'un foulard; robe rouge, chemisette couvrant la gorge; la main droite qui se repose sur la gauche, tient un éventail; tablier simple.

H. 24, L. 17.

(Gravure de J. C. Reinsperger gr. 98).

Collection de Mll[e] Madeleine Humbert à Genève.

96. Mr Desfrenger fils.

Dessin au fusain et à la sanguine d'un jeune garçon debout, tourné de profil, face à gauche et vu à mi-corps; les cheveux très longs et poudrés sont noués sur la nuque par un ruban bleu.

H. 25, L. 18.

Collection de Mr Marc Maunoir à Genève.

97. Jacob Tronchin, conseiller, 1717—1801.

Dessin aux deux crayons, et à la sanguine. Buste tourné à droite, visage allongé, perruque poudrée à marteaux avec catogan, cravate blanche très ajustée, col allongé, vêtement noir boutonné, chapeau tricorne sous le bras gauche.

H. 24, L. 19.

98. Madame Calendrini, 1730—1785, femme du précédent.

Dessin. En buste, tourné à gauche, elle est assise renversée sur un fauteuil Louis XV, les mains dans un manchon; robe noire ruchée, corsage ouvert en pointe, collerette à petits plis; cheveux poudrés, garnis d'ornements noirs. Expression aimable et souriante.

H. 24, L. 20.

Collection de Mr H. Tronchin à Bessinges ainsi que le précédent.

99. Le docteur Théodore Tronchin.

Dessin aux deux crayons et à la sanguine.

Demi-corps, tourné à droite. la main gauche dans le gilet; habit grisâtre, perruque poudrée. Expression fine; la bouche entr'ouverte laisse voir les dents.

H. 24, L. 18.

Un exemplaire dans la collection de Mr H. Tronchin à Bessinges, un autre dans celle de Mr le Dr d'Espine à Genève.

100. Jean Tronchin, procureur-général.

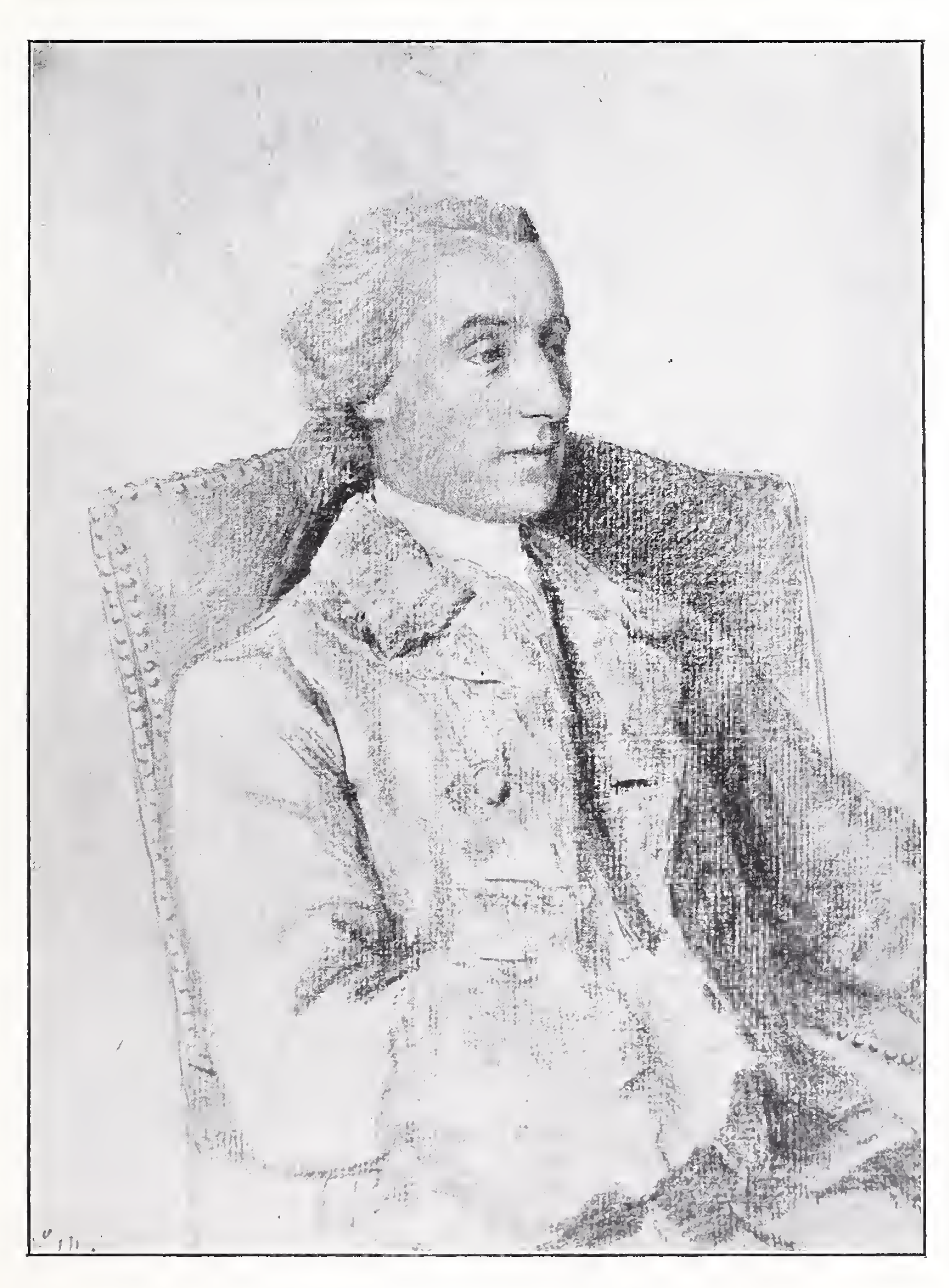
Dessin aux trois crayons.

Personnage assis dans un fauteuil Louis XIV à haut dossier recouvert de velours rouge, tourné à droite en fort $^3/_4$, la main droite engagée dans son gilet rouge, la gauche en dehors du cadre.

Visage jeune, pas très coloré, yeux bleus, les cheveux poudrés et coiffés à la catogan, habit bleu à collet et revers, cravate blanche, manchettes bouffantes.

H. 20, L. 15.

Un exemplaire chez Made Rilliet-Saladin à Genève; un autre dans la collection de Mr H. Tronchin.



Le Procureur-Général Jean Tronchin.
Dessin No. 100.

101. Un chien bull-dogue aux oreilles coupées, vu de face ; il est assis sur son derrière, les pattes de devant pendent sur son ventre, il fait le beau ; à coté l'esquisse d'une tête de chat. *A la sanguine.*

102. Tête d'homme vue presque de face. On ne voit que le masque, la perruque n'est qu'indiquée ; expression bienveillante. *A la sanguine.*

103. Esquisse d'une femme assise sur un fauteuil et semblant vouloir se lever. *A la sanguine.*

104, 105. Deux croquis sommaires représentant : l'un, deux Turcs accroupis ; l'autre, un turc seul, assis sur un divan. *A la sanguine.*

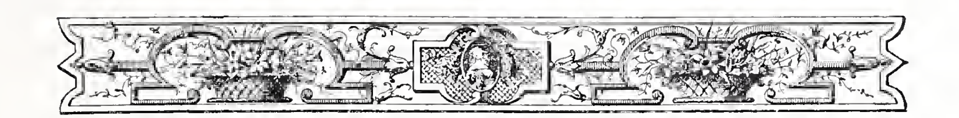
106. Etude pour un projet de portrait de femme, debout. Corsage decolleté garni de dentelles et d'un rang de perles, un ruban autour du col, manches ouvertes garnies de flots de mousseline ; crayon rehaussé de blanc.

Ces six dessins appartiennent à Mad^e Paul Decrue, à Genève.

A. REVILLIOD.
J. W. R. TILANUS.



PAYSAGE HOLLANDAIS, EVENTAIL.
No. 77.



CHAPITRE V.

REPRODUCTIONS DES ŒUVRES DE J. E. LIOTARD.

GRAVURES DE SA MAIN.

1. **J. E. Liotard**. Eau forte.

Belle tête de jeune homme, vue de $^3/_4$, tourné et regardant à gauche. Cheveux bouclés, retenus et noués au dessous de la nuque par un nœud de ruban noir en catogan.



Légende : *d'après nature.*

H. 12, L. 10.

C. L. — P. [1]

A l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale à Paris est jointe une courte biographie, écrite de la main du peintre ; elle est reproduite dans : De la Borde, Tableaux de la Suisse. 1784. L. y dit avoir gravé lui-même ce portrait en 1733, lorsqu'il était encore élève de Massé.

---

1 C. L. - Collection Liotard. — de F. - Mr George de Fernex à Lyon. — A. Musée à Amsterdam. — B. British-Muséum à Londres. — D. Galerie royale à Dresde. — E. Collection Friedrich Auguste II à Dresde. — F. Musée à Brunswick. — G. Musée des arts décoratifs à Genève. — H. Bibliothèque publique à Genève. — J. Societé des arts à Genève. — M. Musée à Munich. — P. Bibliothèque nationale à Paris (cabinet d'estampes). — R. Bibliothèque du Hofbourg à Vienne. — S. Bibliothèque de l'empereur à Vienne. — T. Collection Albertina à Vienne. — V. Académie à Vienne. — W. Musée à Weimar. — Z. Musée d'estampes à Berlin.

2. **René Hérault**, Lieutenant général de police 1680—1749.
Gravure à l'eau forte et au burin.



A mi-corps, dans une bordure ovale, équarrie, supporté par un socle Vu de $^3/_4$, tourné à droite, regardant de face Tête nue, cheveux longs et bouclés, séparés au milieu par une raie. Robe entièrement boutonnée; long rabat blanc. Les épaules couvertes d'un manteau.

Autour de l'ovale: *René Hérault, conseiller d'Etat, lieutenant général de police.*

Au bas de l'ovale, sur le milieu du couronnement du socle, un médaillon de forme ovale renferme une cartouche surmontée d'une couronne de marquis, contenant les armoiries d'argent à trois canettes contournées de sable, becquées et membrées d'or; supports: deux lions assis se faisant face. Sur le dessus du couronnement du socle: *peint et gravé par Jean Etienne Liotard. avec privilège du Roy. Se vend à Paris chez la Veuve Chereau, rue St. Jacques aux deux pilliers d'Or.*

H. 38, L. 28.

C L. — A.—G.—P.—R.—T.—Z.



3. **Jean Etienne Goupil**, écuyer. Eau forte.

En buste, vu de trois quart à gauche. Perruque Louis XIV: le vêtement, légèrement entrouvert, est garni de deux rangées de gros boutons plats.

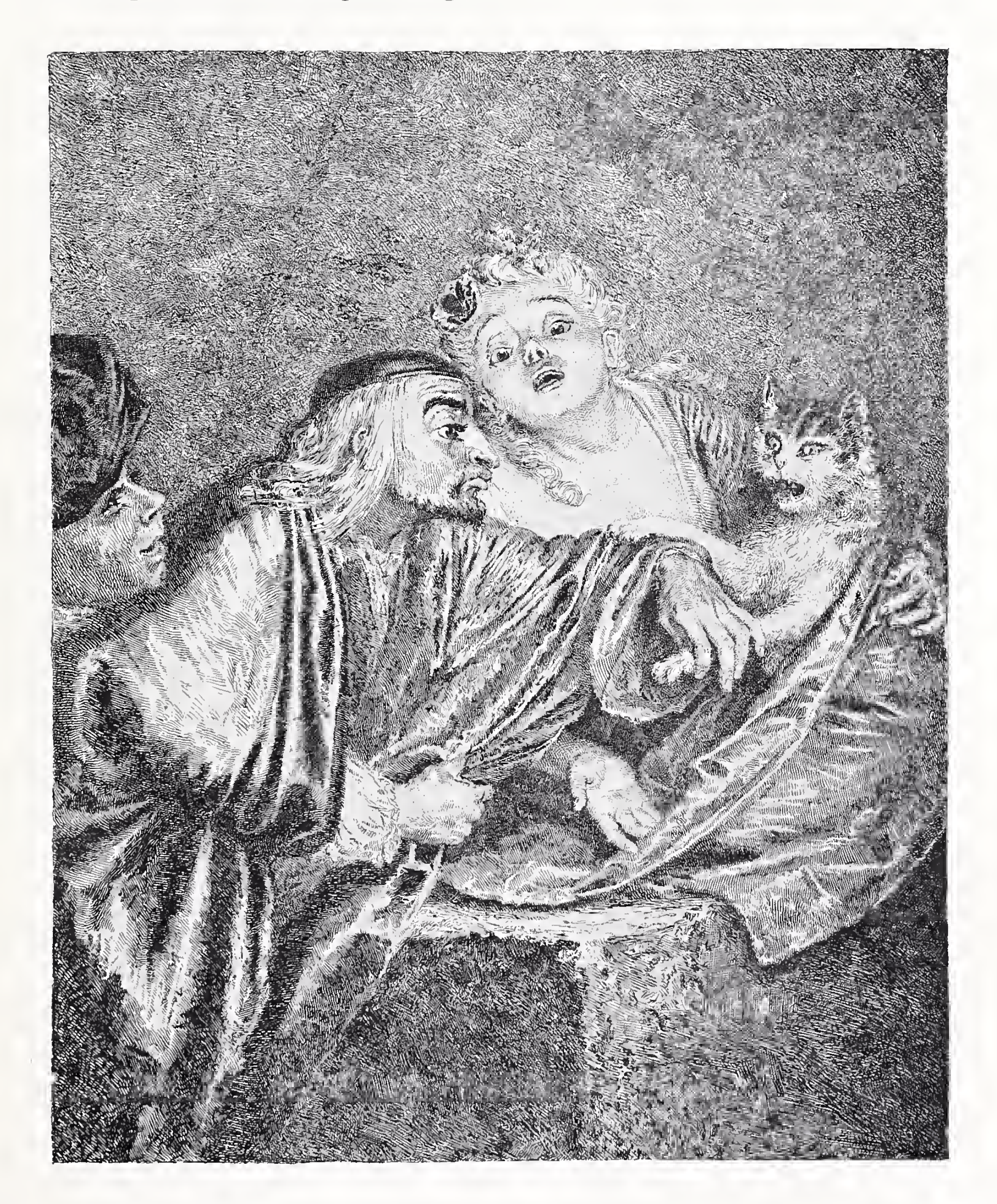
Sur le fond à gauche on lit: *Stef. Liotard fecit* 1731; dans la marge du bas et en sous titre: *Jean Etienne Goupil, Écuyer.* Des armoiries sont gravées au milieu.

H. 23.5, L. 16 2.

E. (av. L.) — P.

4. **Le chat malade**. Eau forte d'après un tableau de Watteau.

Une femme implore un remède pour son chat malade; un médecin, plein de suffisance, tâte le pouls de la bête; derrière ce dernier un garçon semble se moquer de ces deux personnages.



„Liotard," dit Mr G. Duplessis, (dans l'histoire de la gravure en France „1861,) „a employé uniquement l'eau forte pour rendre la peinture de Watteau; „au moyen d'une pointe fière et sûrement conduite, il y sut faire passer

„sur la planche toute l'animation que l'on voyait sur la toile; l'expression „des têtes est parfaitement rendue, et le chat lui même semble se prêter „volontiers à cette mystification, tant il est certain que plus il sera „patient, plus il pourra facilement planter sa griffe dans le bras du docteur"

Légende en sous titre: *Le chat malade peint par A. Watteau gravé par J. E. Liotard, se vend à Paris, rue St. Jacques aux 2 pilliers d'or avec privilège du Roy.* Suivent 16 lignes de vers.

H. 33, L. 27. La gravure est publiée dans: Jullienne: L'œuvre de Watteau, fol.

C. L. (av. L.) — de F. — G. — P. — R.

5. **P. L. Ghezzi**, peintre à Rome (1674—1755). Eau forte.

Buste, vu de $^3/_4$, tourné à droite, regardant de face; grande perruque, les cheveux séparés au milieu par une raie; petite cravate, blouse à larges plis.

Au-dessous on lit: *Stephen Liotard del. et sculp.*

Si velut ora refert, virtutem animumque referret
Ghezzi, tibi hec similis pagina sculpta foret,
Debemus tamen hoc Arti, quod reddidit illud,
Quod posuit, de Te cetera fama refert.

H. 22.8, L. 16.4.

E. — G.

6. **Liotard dans son atelier**. Eau forte.

Le peintre est assis au milieu de l'atelier dans un large fauteuil en bois garni de cuir, aux bras légèrement retournés. Il est vu, le corps tourné de trois quarts à gauche; la barbe est longue et grisonnante. Coiffé d'un bonnet fourré, douillettement enveloppé dans une sorte de robe de chambre bordée de fourrure, les pieds chaussés de pantoufles, la jambe gauche croisée sur la jambe droite, il tient de la main droite appuyée sur le genou gauche, une gravure deployée représentant un buste d'homme barbu et coiffé d'un bérêt. Le coude gauche appuyé sur le bras du fauteuil, l'avant bras et la main dirigés vers la gauche, il semble, à l'expression de son visage, discourir avec quelqu'un.

A sa droite et au premier plan à gauche, un grand chevalet sur lequel repose un tableau representant un paysage; au dernier plan du même coté une tablette fixée au mur supporte des statuettes et quelques livres. Sur le premier plan par terre un rouleau de papier et un volume; au second plan à droite se profile en perspective une petite table en bois, sur la-

quelle le demi-buste en plâtre d'une tête de femme maintient quelques gravures déroulées. Au fond, et appliqué au mur, un dessin représentant trois personnages mythologiques.

H. 15, L. 19 (d'environ 1745).

Au dos de l'exemplaire de cette gravure, qui se trouve dans l'Albertina à Vienne, se lit la signature au crayon : *Liotard*, et à côté écrit à l'encre : *dessiné et gravé par J. E. Liotard.* Un autre exemplaire aussi avant la lettre



est dans la possession du directeur du Musée d'Amsterdam Mr Obreen, de même avec le nom de Liotard écrit au crayon.

7. Madame **Liotard** née **Fargues**, femme du peintre.

Gravure à la manière noire, imprimée sur satin.

Portrait d'une dame d'environ 40 ans, regardant de face ; belle chevelure poudrée, mantille de soie ; elle semble peindre une miniature, tandis que le coude droit se repose sur une table sur laquelle se voient trois godets à six cuvettes.

H. 36, L. 25 (d'environ 1760).

Collection de feu Mr Alfred Dumont à Genève, actuellement J.

8. **J. E. Liotard.** Gravure au berceau et à la roulette.

Personnage âgé, assis sur une chaise, demi-corps, vu de trois quart, tourné à gauche et regardant de face. Le visage est complètement rasé, les cheveux blancs et longs; la tête coiffée d'un béret. Vêtu d'un sorte de vêtement d'atelier aux manches larges, le peintre semble réfléchir, le menton contenu dans la main gauche.

Sous la tr. c. à gauche No. 1; — au milieu: *J. E. Liotard. Effet clair obscur sans sacrifice*; — à droite: *Gravé par lui-même.*

H. 48, L. 40, daté 1781.

(Reproduction pag. 59)

Cette gravure est la première de la série que l'auteur énumère dans l'Avertissement ajouté à son Traité sur la peinture.

C. L. (av. L.) — de F. (av. L.) — A. — G. — Collection du Dr Gosse à Genève. — Coll. Vignier au Hâvre. — Coll. Verloren à Themaat à la Haye.

9. **Le même.** Au berceau et à la roulette, copie au $^1/_4$ de la précédente. Même légende.

H. 26, L. 16.

C. L. — G. — P. — Collections du Dr Gosse et de Mr Verloren.

10. **Joseph II.** Empereur d'Autriche.

Gravure à la roulette, d'après l'original pastel; No. 7.

Légende: *No. II. Joseph II. Dédié à sa majesté Apostolique Marie Thérèse, Impératrice douairière, Reine de Hongrie et de Bohème, Archiduchesse d'Autriche.* A gauche on lit: *Par son très-obéissant et très-soumis serviteur J. E. Liotard,* à droite: *peint et gravé par J. E. Liotard.*

H. 38, L. 29.

(Reproduction pag. 31)

C. L. — de F. — A. — G. — R. — P.

11. **Fumeurs Flamands.**

Quatre paysans fument autour d'une table. A gauche une femme sur le seuil d'une porte ouverte.

Au-dessous on lit: *No. III. Fumeurs Flammans. Peint par C. le Vayer, gravé en partie par J. E. Liotard, d'après le tableau qui est dans son cabinet. Comme il n'y a point de touches dans la nature, je les ay évitées dans cette gravure, sans rien perdre de l'expression et du caractère des têtes.*

H. 37, L. 27,

(Reproduction. pag. 71)

C. L. (av. L.) — de F. — A. — G.

(Le peintre s'appelle probablement Robert le Vayer; un peintre C. le Vayer parait être inconnu.)



Fragment en grandeur originale de la gravure „Les Fumeurs Flamands," reproduite en entier-pag. 71.

12. **Marie Thérèse Liotard**, fille du peintre, née 1763. Jeune fille de 16 ans, coiffée d'un chapeau rond incliné sur le front. Elle regarde un portrait peint sur une tabatière qu'elle tient dans la main.

Au-dessous : *No. IV Marie Thérèse Liotard, filleule de l'Impératrice, Reine, gravée par J. E. Liotard, 1780.*

D'après l'esquisse originale, dessin No. 60. (Reproduction à la fin de ce chapitre.)

H. 48, L. 39.

C. L. — G.



Gr. 13.

13. Profil de l'impératrice **Marie Thérèse**.

Figure jeune, tournée et regardant à droite; coiffure du temps, ornée d'un diadème. Médaillon entouré d'une guirlande de roses et de lauriers. Manière noire.

Au-dessous : *No. V. Profil de l'impératrice-Reine. Dessiné d'après nature en 1744, par J. E. Liotard et gravé par lui-même.*

H. 16, L. 13.

C. L. — de F. — G. — P.



14. **Vénus Callipyge**. Gravure à la manière noire d'après le pastel No. **85**.

Légende : No. VI. *La Vénus aux belles fesces. Dessiné d'après la statue de plâtre moulée sur l'antique, par J. E. Liotard et gravé par lui-même 1780.*

H. 40, L. 26.

C. L. (av. L.) — de F. — A. — E. — G. — P. — Collection de M. Dajus à Genève.

15. **La Vénus endormie.** Gravure à la manière noire d'après le pastel No. **86**.

Légende: No. VII. *Vénus endormie, par le Titien, beau contraste, bel effet et dessin admirable, gravé par J. E. Liotard.*

H. 23, L. 21.

C. L. — G. — P. — L'exemplaire à la Bibliothèque de Paris est avant toute lettre; sur celui de la galerie de Dresde est gravé seulement à gauche Tic^s In et à droite L sp; sur celui de C. L. toute la légende.

Les gravures de la main de Liotard, quoique en petit nombre, sont assez remarquables. Les cinq premières datent de l'époque du séjour qu'il fit à Paris avant 1735, c'est-à-dire avant son voyage en Orient.

Sauf deux qui, à en juger d'après l'âge qu'avaient alors les personnages représentés, pourraient porter, l'une, la date de 1745, et l'autre, celle de 1760, les autres ont été faites longtemps après, vers l'année 1780, alors que le peintre était presque octogénaire.

Il dit qu'il les a gravées et fait graver, mais il ne nomme pas son collaborateur.

Quant au procédé d'exécution de ces gravures, nous avons fait appel au jugement éclairé de M. J. P. van der Kellen, directeur du Cabinet des estampes au musée d'Amsterdam, et voici ce qu'il en dit.

Les eaux fortes (N°s 1 à 5) sont gravées d'une pointe grasse et ferme, sans le concours du burin. *Le chat malade* — d'après Watteau — est sans contredit le chef-d'œuvre de notre maître, et aussi, l'une des meilleures reproductions en gravure des œuvres du peintre des fêtes galantes. C'est aussi l'avis de M. Duplessis.

Quoique présentant à première vue, une grande similitude avec la gravure à la manière noire, les N°s 8 à 11 ne doivent néanmoins pas être considérés comme productions de cet art.

En effet la roulette, le poinçon et le mattoir sont les instruments dont l'auteur s'est principalement servi pour l'exécution de ces feuilles. Le petit portrait Rembrandtique No. 9, et les fumeurs flamands No. 11, indiquent suffisamment les résultats heureux et incontestables qu'il en a obtenu.

La reproduction ci-jointe d'une partie de cette dernière gravure en grandeur de l'original (par la méthode corne cuivre) donne une idée exacte de la méthode de gravure, meilleure encore, que l'autotypie, qui se trouve à la page 71.

Les Nos. 12 à 15, eux, sont gravés à la manière noire; malheureusement ils ne donnent pas une haute idée du talent de Liotard dans cette branche de l'art de la gravure et nous prouvent au contraire, qu'il n'y excellait pas.

Du reste c'est ce que semble reconnaître Liotard lui-même, qui dans l'avertissement qui suit son Traité de peinture, avoue qu'elles n'ont pas été aussi bien gravées qu'il l'aurait désiré.

GRAVURES ET AUTRES REPRODUCTIONS PAR DIVERS.

Princes et Princesses.

16. **Marie Thérèse**, Impératrice d'Autriche.

Portrait dans un grand médaillon, au burin et pointillé, d'après le pastel **3**, sans les bras. On lit sous le portrait sur une banderolle à moitié déployée ; *Marie Thérèse, Impératrice des Romains, Reine de Hongrie et de Bohème. Peint par J. E. Liotard, gravé par J. E. Reinsperger 1747, à Paris, ches l'auteur rue de la Corderie et chés Audran, rue S. Jacques à la ville de Paris.*

Elevée au-dessus de son sexe et du nôtre
Elle unit les vertus et de l'un et de l'autre ;
Sage dans ses conseils, ferme dans ses projets.
Magnanime, elle fait l'amour de ses sujets.
Son âme est sans orgueil, son cœur sans artifice ;
Femme sans passion, Reine sans injustice ;
Employant tour à tour et joignant quelques fois
La douceur de son sexe à la fierté des Rois.

H. 41, L. 33.

C. L. — de F. — D. — F. — G. — I. — P. — R. — S. — T. — Musée à La Haye.

17. **Marie Thérèse**. Gravure au burin, faite d'après la précédente quant au visage. — La tête est coiffée d'un casque romain, que décore, en avant du cimier, un buste de sphinx aux ailes déployées; une longue plume d'autruche court le long du cimier, d'avant en arrière ; une longue boucle de cheveux retombe en avant sur l'épaule droite. — Le corsage décolleté et bordé d'une garniture en or, ornée de perles et de diamants ; une tête de gorgone en forme de broche ; un manteau bordé et double d'hermine négligemment jeté sur les épaules, et dont un pan est ramené en avant. L'impératrice, le bras droit plié, tient dans la main un bâton de commandement.

Au dessous : *Maria Theresia, Rom. imperatrix, Hungar. ac Boem. Regina &c. Quod regnas minus est quam quod regnare mereris. Rutil. J. E. Leotard ad vivum pinx. M. Tyroff del. et Sculpeb. Noribergae.*

H. 31, L. 31.

C. L. — de F. — P.

18. **Marie Thérèse**. Gravure faite par L. Boisson en 1882, d'après le grand pastel de 1762 du Musée Rath de Genève (No. **4**).

H. 16, L. 11.

C. L. (av. L.)


Marie Therese Imperatrice des Romains
Reine de Hongrie et de Boheme

Gr. 16.

19. **François Ir.** Empereur, mari de Marie Thérèse.

Grand médaillon au burin.

L'empereur est tourné de $^3/_4$ à gauche, regardant de face. Perruque Louis XIV, cravate blanche, manteau brodé, collier de la toison d'or au dessous. Sur une large banderolle à moitié déployée sont écrites les lignes suivantes:

François Etienne, Duc de Lorraine et de Bar, Grand Duc de Toscane, Roy de Jérusalem et C. Co Régent des Royaumes et Etats héréditaires de la trés-Auguste maison d'Autriche.

Héros sans vanité, Prince sans favori
De Thérèse l'Appui, l'Amant et le Mari.

Peint par J. E. Liotard, gravé par J. C. Reinsperger 1744.

19*. La même gravure publiée en 1747, après le couronnement, avec une nouvelle legende:

François 1. Empereur des Romains, Roy de Jérusalem, Duc de Lorraine et de Bar, Grand duc de Toscane, etc.

Héros sans vanité etc.

Peint par J. E. Liotard, grave par J. C. Reinsperger, 1747. A Paris ches l'auteur, rue de la Corderie et chés Audran, rue St. Jacques à la ville de Paris.

H. 44, L. 35.

C. L. les deux éditions — de F. — A. — D. — F. — P. — T. — Musée à la Haye.

20. **Le Même** d'après le pastel **5**.

Ce portrait est placé dans un médaillon, au dessous duquel il y a des armoiries et la reproduction des vers qui figurent sur les précédentes gravures.

En sous-titre: *François premier, Empereur des Romains, Roy de Jérusalem, Duc de Lorraine et de Bar, Grand Duc de Toscane etc. Liotard Eme pinx. Petit, rue St. Jacques près les Mathurins.*

H. 35½, L. 35.

D. — J.

21. **Le même.** Autre gravure au burin d'après un portrait fait en 1762.

Le prince est représenté à mi-corps, tourné de trois quart à gauche et regardant de face. Habit à larges parements et revers, boutonné au col, l'ordre de la toison d'or, large ruban en sautoir de droite à gauche.

Au second plan une tenture relevée de gauche à droite laisse entrevoir un piédestal surmonté d'un pilier rond, dont le haut disparait derrière la draperie.


François Etienne
Duc de Lorraine et de Bar, Grand Duc de Toscane
Roy de Ierusalem et. c. CoRegent des Royaumes
et Etats hereditaires de la tres Auguste Maison d'Autriche
Heros sans Vanité, Prince sans Faveur
De Therese l'Appui, l'Amant et le Mari

Gr. 19.

Au dessous les armoiries impériales et la légende suivante:

Franciscus I. Rom. imperator, Germaniae et Hierosolymorum rex, dux Lotharingiae et Barri, magnus hetruriae dux, etc., etc.

Nach dem Leben gezeichnet von Liodart 1762 und auf allerhöchsten Befehl in Kupfer gegraben von Jacob Schmuzer 1769.

H. 39, L. 27.

C. L. — de F. — P. — R. — V. — Collection Harrach à Vienne.

22. **Le même**. Nouvelle édition de la précédente gravure, sans armoiries, et dont la légende est remplacée par la suivante:

Franciscus I. Rom. imperator. Liodart pinxit. Jacobus Schmuzer sculp. 1769. Viennae apud Artaria societ. Editorum proprietas. Depositum in Bibliotheca J. R.

H. 39, L. 27.

C. L. —

23. **Elisabeth Christine**, mère de Marie Thérése.

Grande et belle gravure d'après le portrait qui est au musée de Weimar. (No. **12**.)

Légende: *Elisabeth Christine de Braunschweig Wolfenbüttel, Impératrice douairière, peint par J. Etienne Liotard, gravé par J. C. Reinsperger.*

H. 66, L. 50½.

E. — R.

24. **Louis XV, roi de France**, gravure en manière noire.

Mi-corps, dans une bordure ovale équarrie, accompagnée de coins et supporte par un socle, vu de $^3/_4$ à droite. A la perruque sont ajoutées de longues boucles de cheveux. Le prince est revêtu d'une armure sur laquelle est négligemment jeté un manteau légèrement ramené sur le devant; il porte une haute cravate blanche. Une décoration est suspendue sur la poitrine par un ruban en collier.

Au bas de l'ovale, sur le milieu du couronnement du socle, les armes de la maison de France, — en dessous, sur la face antérieure du socle, on lit: *Louis quinze, Roy de France et de Navarre, Liotard E^m pinx. Petit sculp. A Paris chès la Ve F. Chereau, rue St. Jacques aux 2 Piliers d'Or.*

H. 26, L. 18.

C. L. — D. — F. — P.

(A un des exemplaires à Paris et à celui de Dresde est noté: *Petit ex.* au lieu de *Petit sculp.* avec l'adresse: *rue St. Jacques près les Mathurins*).



Gr. 24

25. **Le même**. Gravure au burin.

Mi-corps, dans un médaillon, sur fond carré plus clair, vu de $^3/_4$ et regardant à droite; perruque frisée et nouée derrière par un ruban noir; un ruban de même couleur entoure le col de la chemise. Le prince est vêtu d'un habit à une rangée de boutons; jabot de dentelle, plaque du Saint-Esprit sur le côté gauche de la poitrine, large ruban moiré en sautoir passant sur l'épaule droite. Tricorne sous le bras gauche.

Au dessous du médaillon: *Louis Quinze. Peint par Loitard. Gravé par Vispré, à Londres chez l'Auteur dans St. Martins Lane et à Paris chez Buldet Quay de Gesvres.*

H. 33, L. 23.

C. L. — P.

26. **Louis Philippe d'Orléans** (1725—1785). Gravure au burin.

En buste, dans un ovale équarri supporté par un socle. Il est vu de face, la tête et le regard tournés de $^3/_4$ à droite; perruque poudrée et frisée de laquelle s'échappe une longue mèche de cheveux courant sur l'épaule droite. Le prince est revêtu d'une armure sur laquelle un large ruban est passé en sautoir, l'écharpe formant ceinture. Le bras droit est rapproché du corps, le gauche en est écarté.

Les armoiries du prince couvrent le bas du médaillon ainsi que le milieu du couronnement et la plinthe du socle. Sur celui-ci on lit de chaque côté de l'écusson: *Louis Philippe d'Orléans, Duc de chartres, né le 12 May 1725,* sous le tr. c. *Liotard E^m pinx. Petit le fils sculp. à Paris chès Petit, rue St. Jacques les Mathurins.*

H. 27, L. 18.

C. L. — P.

(Dans Firmin Didot: Les graveurs de portraits en France, Paris 1875—1877, est décrit un autre portrait du même prince, peint par Liotard; gravé par Vispré, à la manière noire. H. 20, L. 16.)

27. La princesse **Henriette**, sœur du grand Dauphin.

En buste, de $^3/_4$ à droite, dans un ovale. Corsage décolleté, bordé de dentelle.

On lit au bas de la planche gravée en couleurs:

Me Henriette de France. Peint par Liotard. Gravé par Vispre.

H. 20.6, L. 17.1.

P.



Gr. 26.

28. La princesse **Louise Anne** d'Angleterre, fille de Fréderic, prince de Galles, (1749—1768). Gravure à la manière noire (1754 environ).

Portrait d'une jeune enfant représentée en buste, assise dans un fauteuil à dossier carré, regardant de face. Les cheveux sont courts et recouverts d'un petit chaperon plat. Elle porte un corsage très décolleté, bordé et garni de dentelles.

Légende: *Her royal Highness Princess Louisa Anne, born March 8th 1749. published by Sam[l] Okey, the corner of St. Dustan's Church, Fleet-street. J. St. Liotard pinx[t], Rich[d] Houston fecit.*

H. 28, L. 22.

C. L.

29. Le prince **Henry**, fils de Fréderic, prince de Galles (1745—1790). Gravure au burin de 1754 env.

Demi figure, vu de profil à gauche, la tête tournée de face. Le jeune prince est vêtu d'un habit galonné; col de chemise et jabot en dentelle. Le main gauche s'appuye, les doigts joints et allongés, sur le rebord d'une table sur laquelle est figuré un château de cartes.

Legende: *Prince Henry. Engraved from a painting by J. E. Liotard, according to the directions of the author and sold by him in golden square and at the golden head in Chandois-street, London.*

H. 40, L. 32.

C. L. (av. L.) — de F. — A. — E. — P.

30. Le prince **d'Orange** (**Guillaume V**). Gravure au burin, d'après le pastel **21**.

Buste dans un ovale équarri accompagné de coins, supporté par une balustrade, au dessous de laquelle on lit:

Willem de vijfde, prins van Oranje en Nassau, Erfstadhouder, Kapitein-generaal en Admiraal der vereenigde Nederlanden. J. E. Liotard, in crayon, A. Schouman del. 1757. J. Houbraken fec. Js. Tirion excud. 1759.

H. 10, L. 9 du médaillon.

(Gravure reproduite pag. 15.)

C. L. — de F. — G. — P. — R.

31. Le duc de **Brunswick-Wolfenbüttel**, gouverneur du prince d'Orange. Gravure au burin.

Buste vu de $^3/_4$ à droite, le regard dirigé de face, dans un ovale équarri, accompagné de coins et supporté par une balustrade. Perruque bouclée sur les côtés et retenue derrière par un nœud de ruban. Habit ouvert avec une rangée de boutons, garni de galons: jabot en dentelle, un ruban autour du cou portant la croix d'un ordre.

Sur le bas de l'ovale on lit: *J. E. Liotard, 1755*, et sur une plaquette



La Princesse Louise Anne.
Gr. 28.

au dessous de la balustrade: *Lodewijk, Hertog van Brunswijk-Wolfenbüttel, veldmaarschalk van den staat der Vereenigde Nederlanden, enz. A. Schouman del. 1759. J. Houbraken fec. Js. Tirion excud.*

Même format que le précédent: les deux gravures sont publiées dans l'ouvrage: Wagenaar. Vaderlandsche geschiedenis.

C. L. — de F. — P. — R.

32. **Scarlati, Hospodar de Moldavie**.

Gravure à mi-corps, dans une bordure ovale équarrie, supportée par un socle. Vu de profil à gauche; moustaches, grande barbe, costume national, bonnet pointu et manteau en fourrure.

Sur la bordure on lit: *Constantinus Scarlati, Moldaviae princeps:* au milieu du support des armoiries et les vers latins suivants:

Musas Augusti colit aemulus ille volentes
Per populos dat jura, viamque affectat Olympo.

Sur le support à droite: *C. F. Schmidt sculp Parisiis.*

H. 30, L. 21.

E. — P. — V.

(Jacoby: „Schmidt's Werke" 1815, dit que cette belle gravure est faite d'après un dessin à la sanguine de 1737—1739 par J. E. Liotard.)

33. **Le même**. Copie exacte de la précédente sans armoiries, en forme réduite. Tournure à droite.

Légende: *Constantinus Scarlati, Moldaviae princeps. C. M. B(ernigeroth) sc.*

G. — P.

(Jacoby mentionne une autre copie par Petit in 8° avec le motto: Regificos-amore).

Divers Personnages.

34. Le comte **Algarotti**. Gravure publiée dans le 1r vol de l'édition Italienne de ses œuvres: Opere del conte Algarotti, ed. nov. Venezia 1791. 8, faite d'après le portrait au Musée d'Amsterdam et de celui à Berlin (No. 23), reproduit pag. 110.

Légende: *Franciscus Algarottus, Liotard pinxit. Mingardi del. Raphael Morghen sc.*

H. 13, L. 8.

E. — P. — S.

34*. **Le même**. Héliogravure en couleurs, sur cuivre, publiée dans: Jahrbuch der Kön. Preuss. Kunstsammlunge XV. 2. Berlin 1894.

Légende: *Jean Etienne Liotard, Graf Francesco Algarotti, Pastellgemälde*


CONSTANTINUS SCARLATTI MOLDAVIÆ PRINCEPS
Musas Augusti colit æmulus ille volentes
Per Populos dat jura, viam que affectat Olympo.

Gr. 32.

im Besitz seiner Majestät des Kaisers. Héliogr. u. farbiger Kupferdruck d. Reichsdruckerei.

H. 18, L. 14½.

C. L.

35. **P. van Bleiswijk**, homme d'état Hollandais. Médaillon au burin.

Buste tourné à droite regardant de face, perruque longue, bouclée sur les cotés, cravate blanche, habit serré avec une rangée de boutons.

Légende: *Mr P. van Bleiswijk, raadpensionaris van Holland, na het schilderij van J. E. Liotard, gegr. door W. van Senus, te Amsterdam bij E. Maaskamp.*

H. 11, L. 9 du Médaillon.

C. L.

36. Le comte **van Bentinck**. Gravure au burin, d'après le portrait No. **24**, dans un médaillon.

Légende: *Willem, graaf van Bentinck, Heer van Rhoon en Pendrecht, na het schilderij van J. E. Liotard, gegrav. door W. van Senus, te Amsterdam bij E. Maaskamp.*

Gravure publiée comme la précédente dans: Stuart: Vaderlandsche historie Amst. 1821—26. 8°.

H. 11, L. 9, du médaillon.

(Reproduite pag. 111.)

C. L. — de F.

37, Le pasteur **Chais**. Gravure au burin d'après le pastel **35**.

Buste dans un cadre rectangulaire équarri. Au dessous on lit sur le panneau du bas:

Charles Chais, né à Genève le 3e Janvier 1701 et pasteur à la Haye depuis le 15e mai 1728. J. E. Liotard pinx. 1756. J. Houbraken fec. M. M. Rey excud.

H. 22, L 15.

C. L. — B. — P.

38. La comtesse **Marie de Coventry**, née **Gunning**.

Portrait en costume Turc, d'après le pastel du musée d'Amsterdam No. **39**, (reproduite pag. 117) sans les accessoires, en manière noire.

Légende: *The right Honble Maria Countess of Coventry. J. St. Liotard pinxit. R. Houston fecit.*

H. 42, L. 31.

C. L. — de F. — A. — G. — P. — R. — Collection de Made Senn—Humbert à Genève.

39. **La même**. Copie de la gravure précédente, un peu réduite.

Légende: *The Rt Honble Maria, Countess of Coventry. J. St. Liotard.*

pinxit. Richd. Houston fecit. Printed for Carington Bowles next the Chapter-house in St. Pauls Church yard, London.

H. 35, L. 25.

C. L. — E.

40. **La même**. Autre copie, plus petite.

Légende: *Maria Countess of Coventry. R. Houston fecit, printed for Carrington Bowles.*

H. 15, L. 11.

W.

51. **La même**. Autre copie, très exacte, au burin.

Légende: *Countess of Coventry,* sans nom du peintre, *engraved by H. Cook, London, published Oct. 1, 1835 for the proprietor by Longman et Co. Paternoster row, Rittner et Co. à Paris et Auber, Berlin,* publiée dans l'ouvrage: *Heath's Book of Beauty for 1836, edited by the countess of Blessington.*

H. 11, L. 9.

Collection de Mr Turrettini à Genève.

(D'après J. C Smith. British mezzo-tinto pourtraits, il existe une gravure de Houston de trois médaillons des trois sœurs Gunning, dont celui de gauche représente Maria Gunning, countess of Coventry, d'après Liotard.)

H. 50, L. 35.

42. **Léopold, comte de Daun**, général Autrichien.

Gravure à mi-corps dans une bordure ovale équarrie, supportée par un socle. Recouvert d'une armure, le général appuye la main droite sur son bâton de commandement; la tête est dirigée de $^3/_4$ à gauche.

Dans la bordure, sur la partie inférieure, on lit:

Una spectantur magni sub imagine Dauni, Et prudens Fabius, nec non animosus Achillès, par M. Moraine; au bas sur une tablette: *Léopold, comte de Daun, générallissime des armées de S. M. J.* et dans la marge: *Liotard Eme pinx. Petit filius sculp. chez la Ve Chereau, rue St. Jacques aux 2 piliers d'or.*

H. 35.1, L. 24.

P.

43. Madame **d'Epinay**. Reproduction d'après le pastel **45**, lithographie, publiée en 1868 par la Societé des Amis des Beaux-arts de Genève.

Sous le tr. c. à gauche on lit: *peint par J. E. Liotard;* au milieu: *imp. Pilet et Cougnard, Genève,* à droite: *Dessiné par Fs. Poggi,* plus bas: *L. F. P. de la Live d'Epinay née en 1725, morte en 1783. Société des Amis des Beaux-arts de Genève.*

H. 31, L. 24.

C. L. — G. — J. — P.

44. **La même**. Autre lithographie; la personne regarde à droite.

Sous le tr. c. à gauche *Liotard pinx.*, à droite *H. Baron lith.*, au milieu *Imp. Berlauts, Paris,* plus bas à gauche *Mme d'Epinay* et à droite *Cabinet de la ville à Genève.*

H. 19, L. 16.

C. L. — de F. — B. — G. — P.

45. **La même**. Gravure faite en 1882 par L. Boisson à Paris.

H. 16, L. 12.

C. L. (av. L.)

46. **La même**. Héliogravure Dujardin, d'après un dessin de L. Boisson, publiée dans la „Gazette des beaux-arts" en 1888.

H. 16, L. 12.

46*. **La même**. Hélio-lithographie publiée dans „der Formenschatz von G. Hirth, München 1893 No. 108" d'après une copie d'Escot au musée de Versailles.

H. 20, L. 15½.

C. L.

46**. **La même**. Photogravure dans le „Figaro illustré" de Juin 1895.

H. 17, L. 13.

47. **C. S. Favart**. Gravure au burin d'après le pastel **46**, publiée dans le livre: Théâtre de Favart, Paris 1763, dans un médaillon entouré d'un cadre rectangulaire et supporté par un socle.

Sur la tablette du socle on lit un quatrain; sous le tr. c. à gauche: *J. E. Liotard pinx.* et à droite: *C. A. Littret. Sculp.*



H. 17, L. 11.

C. L. — F. — P. — R.

48. **H. Fox**, homme d'état Anglais. Gravure à la manière noire.
A mi-corps dans une bordure équarrie, style Louis XV, vu de $^3/_4$, tourné



à gauche, regardant presque de face. Perruque aux longs cheveux bouclés, habit serré, une rangée de boutons, gilet brodé, cravate blanche.

Sous le tr. à g. *Liotard pinxit 1754*, à droite, *J^s^ m^c^ Ardell fecit,* au

milieu: *The right Honourable Henry Fox Esqr, Secretary of State. From an originat in the possession of the Honble Horace Walpole.*

H. 36, L. 26.

C. L. — A. — Collection Harrach à Vienne.

49. **Le même.** Autre gravure d'après le même original.

Légende: *Henry Fox, Lord Holland, from a picture by Liotard at Strawberry Hill, published 24 Nov. 1798 by S. Harding, 127 Pall Mall F Brown Crown St. Soho.*

H. 16.4, L. 9.8.

P.

50. **D. Garrick,** Acteur anglais. Gravure à la manière noire.

Buste tourné à droite regardant de face, petite perruque, grand col, grand habit, bras droit élevé.

Légende: *D. Garrick Esq. done from the original picture painted at Paris 1751. Liotard pinxit. J. Mac Ardell fecit, sold by Ardell.*

H. 33, L. 28.

A. — B. — D. — R.

51. **René Hérault.**

Copie du grand portrait Gr. 2 gravé par Liotard, avec des armoiries sous le médaillon.

Légende: *René Hérault, conseiller d'état, lieutenant générat de police. Jean Etienne Liotard pinx. P. Dupin sculp., à Paris chez Odieuvre.*

H. 13, L. 10.

C. L. — D. — F. — P.

52. **Le même.** Copie exacte de la précédente quant au médaillon, mais sans les armoiries.

Légende: *René Hérault, conseiller d'état, Intendant de Généralité de Paris. J. M. Bernigeroth sc.*

H. 13, L. 9.

C. L.

53. **Mll^e Lavergne, la liseuse.**

Grande gravure au burin d'après le pastel du musée d'Amsterdam et celui de la galerie de Dresde (No. 2), reproduit pag. 104.

Légende: *Mademoiselle Lavergne, Nièce de Mr Liotard. J. E. Liotard*

pinxt. Daulle et Ravenet sculpt. A Londres chez l'Auteur dans Golden square et chez Major, graveur de S. A. R. le Prince de Galles, à la Tête d'or dans Chandois street.

H. 58, L. 42.

C. L. (av. L.) — de F. — A. — G. — M. — Coll. de Mad[elle]. H. Humbert, du Dr. Gosse à Genève et de M[r] Bihn à Paris.

54. **La même.** Autre gravure plus petite, différente quant à la ressemblance, regardant de face, tournée à droite, manière noire

Sous le tr. c. à g. *J. E. Liotard pinx.*, à droite, *Ja[s] M[c] Ardell fecit* et plus bas, *Published by J. M[c] Ardell according to act of Parliament 1754 & sold at ye golden head in Covent garden.*

H. 37, L 25.

C. L. — A. — B. — P.

55. **La même.** Gravure à la manière noire.

Légende: *Miss Lewis. J. E. Liotard pxt. R. Purcell fecit, printed for R. Sayer.*

H. 36, L. 33,

W. — M[r] Bihn à Paris.

(D'après J. C. Smith, British mezzo-tinted pourtraits, il y a une édition de la gravure de 1754 avec le titre *Miss Lewis*, et une autre gravure avec la légende: *Miss Lewis, J. S. Liotard pinxit, printed for Robc. Sayer.* en format réduit. H. 15, L. 14.)

56. **La même.** Photogramme de Braun

Légende: *Musée de l'état à Amsterdam. Jean Etienne Liotard. La belle liseuse. Epreuve inaltérable, imprimée au charbon, 1893. Maison Braun et C[ie] Paris et Dornach Alsace. Braun, Clement et succ.*

H. 26, L. 19.

C. L. — A.

57. **Mad[e] Lullin.** Gravure d'après le dessin No. 93.

Légende: *Alex. Fatio, Veuve de M. le Syndic Pierre Lullin, née le 28 Janvier 1659, vieux style, morte le 4 Oct. 1762, nouveau style. Dessinée d'après nature par M. J. Liotard en Avril 1762 et gravée par un de ses arrière petits-neveux* (M[r] Jalabert) *en Janvier 1763.*

H. 26, L 19.

P. — Collections du Dr. Gosse à Genève et de M[r] Duval Plantamour à Paris.

58. Le maréchal **Maurice de Saxe**.

Gravure à l'eau forte et au burin d'après l'original No. **59**, avec cette différence que les cavaliers n'y figurent pas et que le fond est remplacé par un paysage avec ciel nuageux.

Sous le portrait, sur une petite table placée au milieu du couronnement et ornée de palmes, on lit:

Le Maréchal de Saxe.

Tu voulus qu'aux champs de la gloire
Ce fier Saxon vengeât tes droits
France; il fut digne de ton choix.
Son bras te soumit la victoire
Et son cœur a chéri tes lois.

Sous le tr. c. à g. *Liotard pinxit,* à dr. *de Marcenay sc. 1766. Gravé d'après l'original que M. le comte de Turpin a bien voulu communiquer. A Paris chez l'auteur, rue d'Anjou Dauphine, la d^re^ porte cochère à gauche et chez M. Wille, quay des Augustins.*

En haut de l'encadrement on lit: *Pl. No. 27 de l'œuvre.*

H. 14, L. 9.

C. L. — A. — D. — E. — G. — J. — P. — R.

59. **Le même**. Copie de la gravure précédente de Marcenay par un graveur allemand: On lit en haut, *C. L. No. 641,* en dessous, *Herzog Moritz, der Marschall von Sachsen.*

H. 11, L. 9.5.

F. — G.

60. **Le même**. Photogramme de Braun d'après l'original No. **59**, reproduit pag. 123.

Légende: *Galerie royale de Dresde. Jean Etienne Liotard. Le comte Maurice de Saxe, maréchal de France. Photographie inaltérable au charbon Ad. Braun & Cie Dornach, Alsace et Paris.*

H. 44½, L. 37½.

C. L. — A.

61. **Mr Mussard**, syndic à Genève.

Gravure, d'après le grand pastel No. **62**, par L. Boisson 1882.

H. 11½, L. 8½.

C. L. (av. L.) — Mad^lle^ M. Humbert à Genève.

62. **Viscount Mount Stuart**, d'après le pastel mentionné pag. 78. Gravure à la manière noire. Figure entière, debout regardant à droite, cravate noire, jabot et manchettes de dentelles, habit et gilet brodé, souliers avec boucles, bras droit se reposant sur la cheminée placée à gauche sur laquelle est posé un livre; au-dessus de la cheminée un miroir réfléchissant la personne en profil à gauche; au-dessous, des chenets agrémentés de Cupidons en métal et garni de pincettes. Chapeau sous le bras gauche, main sur la poignée du sabre, à droite, tapis et chaise, dans le fond noir un paravent chinois.

Légende: *painted by Liotard, publ. 30 May 1774 by J. R. Smith No. 4 Exeter court strand. Engraved by J. R. Smith,* au-dessous des armoires et le motto:

avito viret honore.

The rigth Hon[ble] *John, Lord Viscount Mount Stuart, Lord Lieut. & custos rotulorum of the country of Glamorgan.*

H. 50, L. 35.

(Reproduction pag. 79.)

B. — E. — W.

63. **J. Pernetti**.

La tête seule et une partie du cou; il est coiffé d'une sorte de bonnet garni de dentelles; dans une bordure ovale, sur laquelle on lit: *Jac. Pernetti, miles eccles. Lugd. ex acad. Lugd. et vil. Fran.*, au-dessous sur une tablette: *Et cognovi quod non esset melius nisi laetari et facere benè in vitâ suâ. Ecclesiastes. Cap. 3 V. 12,* et dans la marge: *Liotard pinx. Tilliard sc.*

H. 20,8, L. 15.5.

P.

63*. **Le même**. Autre édition; même figure; bordure sans lettres, au-dessous sur la tablette on lit:

Jacques Pernetti, chevalier de l'Eglise de Lion, de l'académie de Léon et de Villefranche. Mort âgé de 81 an, sur la paroisse de St. Roch. J'ai vu qu'il n'y avait rien de mieux dans ce monde que de se réjouir et de faire le bien. Ecclesi? Chap. 3. V. 12. Il est parlé de lui et de ses ouvrages dans un volume de la Bibliothèque des Romans imprimé chez Lacombe. Liotard pinx. Tilliard sculp. A Paris chez Bligny, Lancier du Roi, Cour du manège aux Thuilleries.

H. 20, L. 13.

C. L.

64. Le docteur **Th. Tronchin**. Gravure au burin d'après le pastel No. **80**, dans un fond noir équarri, reproduite pag. 131.

Légende: *Théodore Tronchin, professeur en médecine à Genève, Liotard del. Gaillard sc.*

Prolonger le fil de la vie
Fut son talent et son bonheur,
Et le ciel mit dans son génie
La récompense de son cœur.

H. 21, L. 14.
C. L. — P.

64*. **Le même**. Portrait en médaillon d'après le même original que le précédent, en forme réduite; au burin et pointillé.

Légende: *Théodore Tronchin (médecin), Professeur de médecine à Genève, membre associé de l'Académie des sciences de Paris. Né à Genève le ... 1709, mort à Paris le 30 Novembre 1781. Dessiné d'après le portrait original de Liotard et gravé par Ambroise Tardieu.*

H. 10, L. $7\frac{1}{2}$ du médaillon.
C. L.

65. **Le même**. Figure tournée à droite dans une bordure rectangulaire équarrie d'après l'original No. **81**, à la manière noire.

Légende: *Théodorus Tronchin, medicinae et anatomiae in academia Genevensi Professor. Liottard pinxit 1763 et J. Watson excudit ex archetypa Tabella penes Comitissam Stanhope.*

H. 32.8, L. 22.7.
C. L. — G. — Collection de Mr H. Tronchin à Bessinge.

66. **François Tronchin**. Héliogravure d'après le pastel No. **78**, (reproduit pag. 129,) publiée dans l'ouvrage „H. Tronchin. Le conseiller Fr. Tronchin. Paris 1895.

Légende: *Le conseiller François Tronchin 1704—1798, d'après un pastel de Liotard, galerie de Bessinge. Héliogr. Fillon et Heuse. E. Plon Nourrit et Cie edit. Imp. Ch. Wittmann.*

H. 8, L. 9.
C. L.

67. **Voltaire**. Eau forte d'après un portrait fait en 1735.

A mi-corps dans une bordure ovale équarrie accompagnée de coins reposant sur un socle, vu de $^3/_4$ et tourné à gauche, perruque à longues boucles en tirebouchon, tombant en avant et en arrière des épaules; costume Louis XV, jabot.

Sur le rebord du couronnement du socle et à gauche, on lit: *Jean*

Etienne Liotard pinx. à droite, *P. Dupin sculp.* Sur la plinthe: *François Marie Arroult de Voltaire, né à Paris. Paris chez Odieuvre.*

H. 14 L. 9.

(Reproduit pag. 22).

D. — P.

68. **Le même.** Copie de la précédente, publiée dans le Journal „L'Art" de l'année 1894.

Reproductions de „la Chocolatière" No. 1.

69. Gravure en grand format, moitié de l'original.

Légende: *La chocolatière. Das Chocoladen-mädchen. E. Liotard pinx. G. Werner cs. Gedr. v. Th. Zehl jun. Leipzig. Verlag von A. Reichel in Dresden.*

H. 40, L. 30.

C. L.

70. Gravure au burin et pointillé sur acier, sur le titre du livre: „Adolph Görling. Die vorzüglichsten Gemälde der Dresdener Galerie."

Légende: *The chocolate girl. Das Chocoladcn-Mädchen, Kawiara, Liotard pinxt. A. H. Payne sc.*

H. 15, L. 12.

C. L. — Musée Teyler à Harlem,

71. Gravure, la moitié de la figure jusqu'aux genoux, par le même graveur, au burin et pointillé sur acier.

Légende: *The chocolate girl. Das Chocoladcn mädchen. Liotard pinx. A. H. Payne sc. Verlag Engl. Kunst-Anstalt vom A. H. Payne in Leipzig.*

H. 17, L. 13.

C. L.

72. Gravure avec la légende:

La fille de garde Viennoise, à la noblesse très illustre de Vienne par leur très humble et obéissant serviteur Ch. Pechwill, graveur de sa Majesté impériale. Dans la gallerie de S. A. S. Elect. à Dresde se trouve la peinture de Liotard en Baslell.

B.

73. Gravure publiée dans la „Gazette des beaux-arts" de l'année 1888.

Légende: *La chocolatière (Musée de Dresde). Liotard pinx. E. Abot sc. Imp. Ch. Chardon.*

H. 25, L. 15.

74. Gravure anglaise.
Légende: *La chocolatière. Liotard pinx. Posschwhite sc.*
D. — E.

75. Gravure à l'eau forte, de M[r] Burney à Paris, mentionnée par M[r] Henry de Chennevières dans „l'Art." Dec. 1888. p. 228.

76. Gravure sur bois par Lavieille; demi-figure, publiée dans le „Magasin pittoresque," 14[e] année, 1846.
H. 13, L. 10.

77. Gravure sur bois publiée dans le „British Workman" de l'année 1878
Légende: *„A cup of chocolate, Sir" — From the celebrated painting of the Duchess of Lichtenstein.*
H. 28, L. 28.
C. L.

78. Gravure sur bois employée comme Marque de fabrique par la maison Dumm and Huvett de Londres et par celle de W. Baker & Co. Dorchester.
H. $4\frac{1}{2}$, L. $2\frac{1}{2}$.
C. L.

79. Gravure sur bois publiée dans: „Woltmann und Woermann. Geschichte der Malerei" t. III.
H. 15, L. 9.

80. Gravure sur bois, faite par Fleuret, publiée dans „l'Illustration Nationale Suisse" du 15 Juin 1889, et dans: „Illustrirte Frauen-Zeitung" de 30 Juin 1890.
Légende: *La belle chocolatière, d'après le tableau de J. F. Liotard.*
H. 27, L. 19.
C. L.

81. Lithographie.
Légende: *La belle chocolatière de Vienne d'après le tableau original qui se trouve dans la galerie de Dresde par Liotard. Dessin de Léon Noël. Lith. de Lemercier. London published par Ch. Tilt Fleetstreet. Paris publié par Rittner et Goupil, New-York published by Bailly, Ward et Co.*
H. 30, L. 21.
C. L. — D. — Collection Harrach à Vienne.

82. Lithographie publiée dans: „Les principaux tableaux de la Galerie de Dresde de Hanfstengel." Dresde 1836, fol.
H. 45, L. 31.
A. — B.

83. Chromo-lithographie, avec la légende: *entered according to act of congress in the year 1871 by Edmond Foerster et Cie in the office of the librarian of congress. Washington, D. C. R. Steinbock, Berlin.*
H. 60, L. 38.
C. L.

84. Chromo-lithographie publiée par Léopold Hodermann à Dresde.
D.

85. Chromo-photogravure.
Légende: *Aquarelle von E Muller, Photographie von F. et O. Brockmann Dresden.*
H. 15, L. 9.
C. L.

86. Chromo-héliogravure. (Reproduction très belle.)
Légende: *La chocolatière de Vienne. Pastell von Clemens von Pausinger, nach dem Originale vom Liotard in der Dresdener Galerie. Héliogravüre und Facsimile-Druck von J. Blechinger. Verlag von Artaria et Cie. Wien 1893.*
H. 30, L. 18½.
C. L. — D. — G.

87. Photo-gravure publiée dans: „Dresdener Galerie von Julius Hübner."
H. 13.

88. Photogramme.
Légende: *La belle chocolatière, peint par Liotard, photographiée par Bingham, Galerie Photographique. Publié par Goupil et Cie le 1er 8bre 1859. Paris, London.*
H. 22, L. 14.
C. L.

89. Photogrammes de divers formats, par Bingham, par Goupil et C et par le „Photographische Anstalt de Brockmann à Dresde.
H. 20½, L. 13½ etc.

90. Photogravure, publiée dans „die Gartenlaube" de l'année 1893.
Légende: *Das chocoladen-mädchen, nach dem Gemälde von J. E. Liotard. Photographie im Verlag von Braun, Clement et Cie in Dornach.*
H. 23, L. 15.
C. L. — de F.

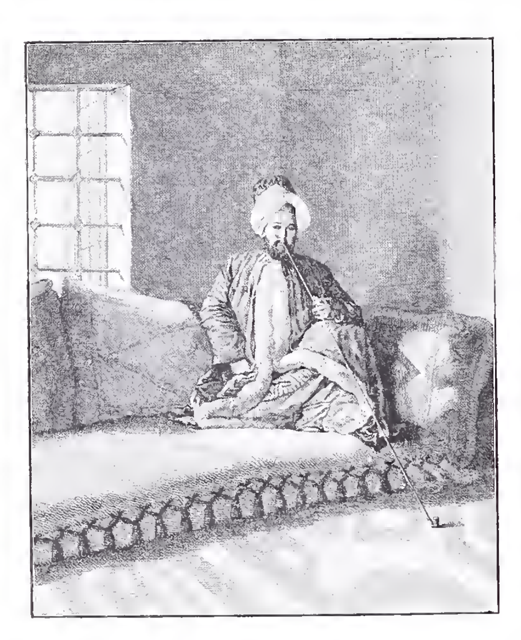
91. Statuette en porcelaine de Saxe de la fabrique de Dresde.
H. 36.
C L.

Lorsqu'il eut peint „la belle chocolatière," Liotard ne prevoyait certainement pas l'immense célébrité que ce pastel devait acquérir de nos jours. En effet, la gravure, la lithographie, la photographie et tous les procédés de reproduction connus jusqu'ici s'en sont emparés à l'envie, tandis qu'on ne se lasse pas d'aller l'admirer à la Galerie de Dresde.

Ni dans son Traité, ni dans ses lettres, Liotard n'en a dit un mot; il parait même l'avoir complètement oubliée. Le comte Algarotti est le seul qui, dans le siècle dernier, en a parlé amplement et avec éloges dans ses écrits, cités pag. 44 en 45.

Gravures d'apres les dessins de l'Orient.

92. **Un Effendi**. A l'eau forte et au burin.



Personnage turc, assis à la turque dans l'angle d'un divan large et bas, fumant une pipe à long tuyau, dont le fourneau repose à terre. Il est vu de face, portant une barbe épaisse et noire; la tête est coiffée d'un haut turban; une sorte de long manteau garni de fourrure, presque complètement fermé, laisse à peine entrevoir une partie du costume. L'avant-bras gauche, dont la main soutient le tuyau, est appuyé sur le genou gauche. Derrière les coussins, et à gauche, une fenêtre ouverte, garnie d'une grille.

Légende: *Un effendi ami du Testerdar ou du grand Tresorier de l'Empire. Dessiné devant lui à Constantinople (1737—1738) par J. E. Liotard. Gravé par P. F. Tardieu en 1751. A Paris chez l'Auteur, rue de la Corderie, rue St Jacques chez la Ve Chereau aux 2 Piliers d'or et chez Audran à la ville de Paris.*

H. 26, L. 20.

C. L. — de F. — A. — D. — E. — G. — M. — P. — T.

93. **Jeune dame Turque.** Burin à l'eau forte et pointillé d'après le dessin No. 16.

Légende : *Une dame de Constantinople. Dessiné par J. E. Liotard peintre du Roy. Gravé par P. F. Tardieu en 1752.* A Paris etc. (comme sur la gravure précédente).

C. L. — de F. — A. — G. — J. — D. — M. — P. — T. Collection Vignier au Hâvre.



Gr. 93.

94. **Sadig Aga.** Au burin.

Turc accroupi en robe fourrée et avec turban ; le bras droit sur un divan, qu'on ne voit pas, appuyé à droite.

Légende : *Sadig Aga grand trésorier des mosquées. Dessiné à Constantinople d'après nature* (1737 —1738) *par J. E. Liotard, gravé par J. C. Reinsperger. A Paris chès l'auteur, rue de la Corderie, rue St. Jacques chez la Ve Chereau aux 2 pilliers d'or et chès Audran à la ville de Paris.*

H. 25, L. 18.

C. L. — D. — G. — H. — J. — P. — R. — T.

95. **Mehemet Aga.** Au burin d'après le dessin No. 15.

Légende : *Mehemet Aga, frère de Sadig. Dessiné* etc. comme sur la gravure 94.

H. 25, L. 18.

C. L. — B — D. — G. — H. — J. — P. — R. — T.

96. **Nain Turc accroupi.** Au burin d'après le dessin No. 12.

Légende : *Un nain du grand seigneur, dessiné dans le sérail. Dessiné* etc. comme sur la gravure 94.

H. 10, L. 10 de la figure.

C. L. — D. — G. — H. — J. — P. — R. — T.

97. **Dame de Smyrne** marchant sur de hauts sabots de bois : — d'après le dessin No. 29, au burin et pointillé.

Légende : *Dessiné à Constantinople* etc. comme sur la gravure 94.

C. L. — G. — H. — P. — R. — Collection Vignier au Hâvre.

98. **Paysanne Romaine.** Burin d'après le dessin No. 99.

Légende : *Paisanne de la campagne de Rome. Dessiné d'après nature 1737—1738 etc.* comme sur la gravure 94.

C. L. — D. — G. — H. — P. — R. — T.

99. **Dame Franque de Galata**. Gravure d'après le dessin du Louvre No. 22.

Légende: *Une Dame Franque de Galata et son esclave qui sont sur le point d'aller à Constantinople ou autre quartier Turc. L'esclave présente à*



sa maitresse un voile semblable à celui qu'elle a sur le visage et sans lequel les femmes Turques ne sortent jamais. Dessiné d'après nature à Constantinople par J. Etienne Liotard. Les visages gravéz à Vienne (en 1745) par lui-même et les figures par Joseph Cameratta.

H. 30, L. 24.

C. L. — de F. — B. — D. — E. — G. — H. — I. — P. — R. — T. Collection Harrach à Vienne, Mr Teding van Berkhout à Harlem.

100. **Dame Franque de Pera.** Gravure d'après le dessin du Louvre No 23. Légende : *Une dame Franque de Pera à Constantinople recevant visite.*



Dessiné etc. comme sur la gravure précédente.

H. 30, L. 24.

C.L. — D. — E. — G. — H. — J. — P. — R. — T. Collection Harrach à Vienne. Städelsche Kunst-Institut à Frankfort s.M.

D'après les notes ajoutées aux exemplaires de Vienne et de Dresde, notes

plusieurs fois répétées par les auteurs, Liotard aurait voulu représenter en 1745, dans cette gravure et dans la précédente, les traits de Marie Thérèse, de sa sœur et de sa fille. Toutefois il n'y a aucune différence de ressemblance avec les dessins originaux qui sont au Louvre, et qui ont été faits en 1737 avant le voyage de L. à Vienne.

101. **Mr Levett**. Au burin et pointillé, d'après le dessin du Louvre No. 25, reproduit pag. 150.

Légende: *Mr Levett, négociant Anglais. Dessiné* etc comme sur la gravure 94.

H. 20, L. 26.

C. L. — D. — E. — G. — H. — R. — T.

(Les dates 1737—1738 du dessin sont ajoutées aux numéros 94—98 et 101 par la main du peintre, sur les exemplaires de la bibliothèque du Hofbourg à Vienne, qui sont imprimés avant la lettre.

102. **Le Même**. Gillotage en forme réduite, publiée dans l'ouvrage de Mr H. de Chennevieres, „Les Dessins du Louvre."

H. 10, L. 11 de la gravure.

C. L.

103, 104. **Deux Turcs**. Deux gravures à l'eau forte.

Dans la première les turcs sont assis à l'orientale sur un tapis rectangu-



laire à large bordure d'un fond plus clair que celui du milieu. Devant le personnage de gauche un sabre yatagan est posé par terre; entre les

deux personnages un petit coffret ou tabouret carré. Celui de droite prend de la main droite un livre que lui a donné celui à gauche. La main gauche du premier et la main droite du second reposent respectivement sur leurs jambes croisées.

Dans la seconde gravure les mêmes personnages, assis sur un tapis un peu différent, ont à peu près la même position. Le yatagan a disparu, ainsi que le coffret. Un livre est entr'eux par terre. Celui de droite, à genoux



et assis sur les talons, tient le livre que lui a donné l'autre; il semble le considérer avec attention, tandis que la main droite allongée semble être l'expression d'un sentiment respectueusement admiratif.

Dans chacune de ces deux gravures les costumes diffèrent un peu: sur l'une, les manches des personnages sont larges, tandis que sur l'autre elles sont serrées: les turbans sont egalement disposés d'une autre facon.

H. 12, L. 8 des personnes, H. 17, L. 24 des planches.

La collection du Musée des arts décoratifs à Genève possede de ces deux gravures, un exemplaire (unique?) avant toute lettre, provenant d'une vente de la collection du libraire Mr Cramer à Genève.

Le graveur n'est pas nommé, c'est peut-être le peintre lui-même.

105. **Une servante de Smyrne**. Gravure sur bois, publiée dans le „Magazin Pittoresque" Juillet 1887 d'après le dessin de la collection de la Biblioth. nation. de Paris No. 40.

Au dessous on lit: *Jeune femme en costume de Smyrne, P. Grenier sc., Morel del.*

H. 24, L. 14.

C. L.

106. **Paysan**. Figure assise. Il porte un chapeau et tient un bâton à la main.

Légende: *Figure de paysan gravée par J. C. de Reinsperger, peintre et graveur du duc Charles de Lorraine.*

Un exemplaire se trouve à l'Albertina à Vienne, sur lequel est écrit à la main: *Lioiard del.*

107. Madame Abelgrade, brodeuse en profil devant un métier.

H. 15, L. 10

108. Femme de Constantinople.

H. 16, L. 7.

109. Dame du Levant.

H. 18, L. 9.

110. M[r] Péleran, consul à Smyrne.

H. 16, L. 16.

(Reproduit pag. 147.)

111. Jeune fille suisse vue de profil.

H. 17, L. 9.

112. Personnage de la cour du grand seigneur.

H. 16, L. 11.

(Reproduit pag. 141)

Ces 6 Photogravures (gillotage) sont faites d'après les dessins du Louvre de 1737—1738, décrites Chap. IV et publiées par M[r] H. de Chennevières dans l'œuvre „Les dessins du Louvre."

C. L.

113. Mademoiselle Abelgrade; brodeuse placée de trois quart devant un métier.

H. 12½, L. 18.

114. Jeune fille Moldave.

H. 19, L. 11½.

115. Madame Vestali à Chio.

H. 20, L. 9.

116. Femme Chiotte.
H. 18, L. 7.

117. Signora Marigot.
H. 10, L. 6.
Ces 5 photographures (gillotage) faites d'après les dessins du Louvre décrits chap. IV, ont été publiées dans la „Gazette des beaux-arts" de 1888 et 1889.

118. Femme de l'ile de Paros. Lenetta Shepri.
H 13, L. 8.

119. Madame Péleran.
H. 13, L. 7½.
Reproduction pag. 148.
Gillotage publié ainsi que le précédent dans le „Figaro illustré" de mai 1894.
C. L.
(93. La dame de Constantinople, 110. Mr Péleran, 111. Jeune fille Suisse, 112. Personnage de la cour du Seigneur, 115. Madame Vestali, et 117. Sign. Marigot sont aussi publiés dans le même No du „Figaro illustré.")

Portraits de J. E. Liotard.

120. Copie de la gravure (gr. 1) de la main du peintre (1733) publié dans l'ouvrage de Mr de la Borde „*Tableaux de la Suisse*".
Tête et cou dans un médaillon; au burin.
Légende: *Jean Etienne Liotard, né à Genève en Déc 1702, peintre celèbre en 1757. Hubert sculp. A. P. D. No 195.*
H. 11, L. 7.
C. L. — Collection du Dr Gosse à Genève.

121. Copie de la même gravure, sans inscription, publiée dans le „Figaro illustré" de mai 1894.

122. Portrait gravé d'après le pastel de la galerie de Florence No **96**; il regarde à gauche; au burin.
Légende: *J. E. Liotard de Genève surnommé le peintre Turc peint par lui même à Vienne 1744. Gio Stefano Liotard pittore. Gio dom. Compiglia del. C. Gregori fec.*
H. 28, L. 18.

Publié dans le 4e volume du museo Florentino Firenze 1752—1762 fol.
C. L. — P. — T.

Dans la collection de la societé des arts à Genève est un autre état de la même gravure seulement avec la légende *Gio Stephan Liotard Pittore nato in Genevra nel 1702 morto nel....*

123. Copie du même, en forme réduite, publiée dans l'ouvrage de Füsslin. „Geschichte der besten Künstler in der Schweisz 1774"; à droite on lit: *J. E. Liotard de Genève, surnommé le peintre* Turc. J. C. F. fecit
H. 12, L. 8½.
C. L. — Collection du Dr Gosse à Genève.

123*. Photogravure du même portrait, publiée dans le „Tour du Monde" du 20 Oct. 1894.

123**. Photogrammes du portrait de Florence en divers formats publiés par Braun à Muhlhouse.
C. L.

124. Photogramme d'après le portrait de Dresde. No. **95**.
Légende: *Galerie royale de Dresde. Jean Etienne Liotard. Portrait de l'artiste. Epreuve inaltérable imprimée au charbon, reproduction interdite 1894. Maison Ad. Braun et Cie à Paris & Dornach, Alsace, Braun, Clement & C. Succrs.*
H. 46, L. 36.
C. L.

126. Lithographie d'après le grand pastel du Musée Rath à Genève No. **97**. Demi figure jusqu'aux coudes (le bras et le chevalet sont omis).
Légende: *J. E. Liotard. Develle lith. Imp. Ch. Gruaz à Genève.* En haut du cadre; *Album de la suisse Romane publiée en 1845.*
H. 18, L. 16.
C. L. — G. — Collection du Dr Gosse.

127. Gravure de Ch. Devaux d'après le même portrait du Musée Rath, avec bras et chevalet, publiée dans la „Gazette des beaux arts" de l'année 1888 p. 353.
H. 10, L. 17.

128. Gravure sur bois d'après le même portrait, publiée dans le „Magasin pittoresque" de Juin 1887 et dans: „L'art" de Déc 1888 et 15 Dec. 1894.

Légende: *Musée Rath. — Liotard d'après son portrait au pastel peint par lui-même. P. Grenier sc.*

H. 17, L. 12.

C. L.

129. Gravure, d'après le même portrait, faite en 1882 par L. Boisson à Paris.

H. 16, L. 12.

C. L. (av. L.)

130. Phototypie de MM. Thevoz et Cie à Genève d'après le même portrait, publiée dans „L'illustration Suisse" de 13 Juin 1889.

Légende: *Jean Etienne Liotard, peint par lui-même d'après le tableau au Musée Rath à Genève.*

H. 14, L. 10.

C. L.

131. Gravure à l'eau forte d'après un portrait inconnu, avec la barbe, d'environ 1744; publiée dans „Vertue et Horace Walpole, Anecdotes of painting, tome IV. London 1771 4°."

Profil en médaillon, buste, petit bonnet, robe Turque: le personnage regarde à droite.

Légende: *Liotard, J. Bretherson f.*

H. $5\frac{1}{2}$ L. $4\frac{1}{2}$.

A.

132. Gravure sur bois, copie de la précédente, même grandeur, dans l'édition de 1862 du même ouvrage tome III.

A.

133. Gravure Anglaise, notée dans un catalogue de portraits.

Légende: *J. S. Liotard in a turkish habit 1764. T. W(orlidge)* sc. 12°.

134. Gravure d'après le pastel No. **99**, sans barbe avec un petit bonnet. Médaillon entouré de lauriers sur un piédestal, avec des livres et une trompette.

Légende: *J. E. Liotard de Genève, surnommé le peintre Turc. J. R. S(chellenberg) f.*

S. — Coll. du Dr Gosse à Genève.

135. Gravure sur bois d'après le même portrait, publiée dans „Cyclopaedia of painters and paintings". New York III 1888.

A.

136. Gravure publiée dans les „Fragments biographiques et historiques du baron Grenus. Genève 1813.

Demi figure, corps de profil, tête de trois-quart inclinée sur l'épaule droite, visage rasé, cheveux longs, bonnet et habit garnis de fourrures.

Légende: *J. Frs Liotard. né en 1703, gravure par Grand, peintre hollandais.*

Collection du Dr. Gosse à Genève.

137. Photogravure d'après la gravure faite par le peintre en 1780 (gr. 8) publiée dans la „Gazette des beaux-arts" de l'année 1889.

H. 9, L. 7.

138. Broderies en soie d'après des dessins de Liotard, faites à Londres par Mme Thomasset au milieu du siècle dernier et transportées en Suisse vers 1840:

a. un portrait de Liotard, b. une tête chinoise, c. le vieux barde, d. la sybille et e. un vieillard, lisant à la chandelle.

En possession de Mr. Davall de St. George à Vevey, Suisse. (Voir pag. 14).

J. W. R. TILANUS.



MARIE THÉRÈSE LIOTARD.
Gr. 12.



CHAPITRE VI.

Nous venons de décrire dans les précédents chapitres, toutes celles des œuvres de Liotard, que nous avons pu trouver, soit par correspondance, soit en visitant à cet effet les diverses collections de l'Europe.

Mais nous n'avons pas tout découvert; car si l'on consulte la correspondance du peintre, son Traité de peinture, ainsi que les divers écrits que son talent a inspirés, on verra qu'il en est d'autres, sortis de son pinceau fertile, qui existent ou ont existé, et dont nous ignorons le sort.

Ce sont ces œuvres que nous croyons devoir détailler ici, dans l'ordre chronologique :

Avant Portrait de Fontenelle.
1735 Portrait de J. B. Massé, sur émail, légué d'après le testament de Massé à Madame Josne.
La Vénus de Médicis, miniature sur ivoire.
Plusieurs tableaux faits à Lyon.

1736 La pape Clement XII, (Corsini).
(Rome) Plusieurs cardinaux.
Le roi prétendant Jacob Edouard Stuart et sa famille.
L'évèque Banchieri.

1743 La princesse de Moldavie.
(Jassy) Le patriarche de Jérusalem.
Les Voda's de Moldavie.
Le prince Scarlati (gr. 32).

1751 Madame Caze, née Escarmontier.
(Paris.) La princesse de Montauban.
Crébillon.
George Walpole.

Dans les livrets des Expositions St. Luc, à Paris, (1751 à 1753) sont notés:

1751 Le roi Louis XV (gr. 25). Madame la Dauphine (**16**). Madame Adelaide. Madame Victoire. Une tête pour l'Académie. Une figure Turque. Une liseuse (**2** gr. 53). Ces morceaux sont sur des toiles de 12.

1752 Madame l'infante. Madame Henriette (gr. 27). Madame Sophie. L'infante Isabelle. Le maréchal de Saxe (**67** gr. 56). Le maréchal D. E. F. Mr S. de S. Le marquis de S. Madlle Pauly. L'auteur, en grand (**98** gr. 118). Mlle Jacquet. Une tête de vierge. Une Vénitienne. Petit tableau: une dispute aux marrons. Un portrait en miniature et son pendant, dessiné. P. de l'auteur en émail (**122**). Dix dessins faits en Turquie. Une dame prenant du chocolat (**112**?) Mr. de **, pastel.

Dans ces livrets, le peintre se disait, en 1751, peintre ordinaire du roi; en 1752, peintre du roi et conseiller de l'académie St. Luc.

D'après Mr. H. de Chennevières (l.c.) les registres des Menus Plaisirs du Roi, de 1749 à 1753, mentionnent nombre d'ouvrages payés au peintre Turc. Ici ce sont les miniatures de S. M., de Mesdames Louise, Sophie, Victoire, du Dauphin pour des boîtes, pour des bracelets; là des pastels „toille de 12" du Roi, de Mesdames, de Madame Infante, de la Dauphine.

C. de Mechel, auteur du catalogue de la collection du musée du Belvédere à Vienne (1783) décrit entre autres: deux tableaux de Liotard:

1761 Le portrait de Madlle Churchod de la Masse (depuis Made Necker) „En négligé, un livre à la main et assise près d'une table sur laquelle est une corbeille pleine de fruits. Figure jusqu'aux genoux, grandeur naturelle."

1761 L'autre est celui de Bernard le poëte. „Il est assis près d'une table sur laquelle est son livre „L'art d'aimer"; il tient une plume à la main. Figure jusqu'aux genoux, grandeur naturelle."

Les directeurs des Musées à Vienne ont declaré que ces pièces sont introuvables.

1765 J. J. Rousseau (vendu par L. en 1786 à 290 fr. à un inconnu.) Mr Grassot à Lyon.

1772 Made Athlone.

1774 Vicomte Mount Stuart (gr. 62); pastel au château du comte de Butt, en Angleterre?

Jeune homme écrivant une lettre (Traité de peinture).

1778 La copie du portrait de Made Necker, d'après la lettre de Liotard de Févr. 1778 (pag. 214).

1781 Madame Milanais à Lyon.

Le grand protecteur et ami de voyage de Liotard, le comte W. de

Bessborough a possédé, d'après une communication que nous a faite son arrière petit-fils, l'hon. G. Ponsonby, une quarantaine de tableaux de sa main. Six, décrits plus haut, sont encore au château Bessborough en Irlande, tandis que plusieurs sont notés de la manière suivante dans les catalogues des ventes de 1801, 1848 et 1850 de MM. Christie et Manson à Londres

Vente de 1801.

Deux têtes au crayon, (£ 6.16s.6d.)

Portraits du feu Roi de France et de son épouse, une tête d'Elvira, (£ 4.14 6) à l'amiral C.

Feu l'impératrice de Russie et feu la reine de France, (£ 8.18.6) au Duc St. Albans.

Une bergère avec son troupeau, émail bien fini et très curieux d'après Paul Potter et K. du Jardin, (£ 10.10.—.) à Doxmer.

Un hermaphrodite au crayon, (£ 6.6.—.) au colonel Ixonides.

Deux tableaux du grand seigneur et de sa femme, (£ 5.15.6) à la duchesse de D.

Jeune fille dormant; émail, (£ 14.14.—.) à la même.

Un gladiateur d'après l'antique, et une scène à plusieurs personnages, (£ 6.6.—.) au Lord Burford.

Une déception, émail fort joli, (£ 5) à Doxmer.

Une dame travaillant au métier, (£ 7.7.—.) à Duff.

Une dame et un enfant à déjeuner, crayon d'une exécution inimitable, (£ 89.5.—.) au Duc de St. Albans. [C'est le pastel du tableau à l'huile No. **111**.]

Vente de 1848.

Huit portraits en „chalk" (£ 11.6.—.) à Graves.

Cinq portraits, (£ 1.14.—.) à Capron.

Une déception, (£ 5 15.—.) à Rashleigh.

Vente de 1850.

Amut Pacha, un crayon, (£ —.11.—.) à Rod. [Le comte de Bonneval dessin No. 14.]

Son portrait par lui-même, (£ —.7.—.) à Graves.

Son portrait avec le bonnet rouge, (£ 2) au Lord de Manley. [C'est le No. **99** gr. 134.]

A la vente de la collection du lord Harrington en 1786 au Lord Sexton furent notées:

Mlle. Gauchez en costume Turc. — Une Dame à déjeuner avec sa fille [d'après **111**?]. — Les quatre filles de Harrington.

A la vente de la collection de Horace Walpole au Strawberry-Hill étaient marquées: Une miniature de Marivaux (£ 2.18.—.). [Le No. **126**.] —

Une miniature de George Walpole, (£3). — Une miniature de Liotard en costume Turc, (£7).

Dans la collection de M. François Tronchin, à Genève, se trouvait, d'après le catalogue de 1783, un portrait de Mad[lle] de la Croix: (jeune et belle personne, vue de profil: les cheveux tressés et rattachés sur la tête avec un ruban bleu: elle a sur les épaules une draperie de satin bleu qu'elle tient d'une main sur son sein. H. 17-2, L. 13 10 pouces.) Cette pièce fut vendue à la vente de la collection, qui eut lieu le 23 Mars 1801 à Paris.

Fuesslin, H. Walpole et d'autres, font mention d'émaux de grande dimension et de transparents sur verre faits par Liotard; dans son Traité de la peinture, celui-ci parle d'une église, peinture sur verre faite pour le roi de Sardaigne, et d'une dame écrivant une lettre à la lueur d'une bougie; d'après une lettre de mars 1778 il montra trois transparents à l'impératrice Marie Thérèse, et, dans l'inventaire de 1791 des pièces laissées par le peintre est noté un transparent, un paysage, tandis que plusieurs émaux se trouvaient dans les ventes des collections de Lord Bessborough et H. Walpole.

Nous n'avons rencontré que les émaux (**119—124**) et le transparent (**135**).

Liotard était possesseur d'une grande collection de tableaux; il y a eu un catalogue de ce cabinet, imprimé pendant sa vie; nous ne l'avons pas trouvé. Un inventaire composé plus tard (1791), après la vente de quelques pièces à Paris, par M. Lebrun, comprend une série de 186 tableaux; il n'est pas assez exact, pour être reproduit. La plus grande partie de cette collection fut envoyée en 1794 au fils aîné à Amsterdam; c'est la collection que nous avons nommée plus haut: Collection Liotard.

Les œuvres de Liotard sont répandues dans toute l'Europe; la galerie royale de Dresde en possède, depuis 150 ans, 4 des meilleures, la chocolatière par exemple: le musée Rath, à Genève, une dizaine; le musée d'Amsterdam 22 pièces; le Musée le Belvédère, à Vienne, possédait en 1784, d'après le catalogue de M. Mechel, 4 pièces, dont trois sont introuvables dans cette ville; au musée de Weimar se trouve une collection très interessante de huit tableaux, faits à Vienne env. 1744, de provenance inconnue; les musées de Berlin, de Brunswick et Gotha en possèdent quelques uns, tandis que le Louvre et la Bibliothèque nationale à Paris n'ont que les belles collections de dessins.

La même Bibliothèque possède un grand nombre de ses gravures ainsi que les musées d'Amsterdam et de Genève. Le portefeuille de dessins et gravures laissé par le peintre (augmenté plus tard), dont les gravures sont mentionnées dans le chapitre V avec les lettres C. L., est en la possession de Madame Tilanus née Liotard, à Amsterdam, arrière-petite fille du peintre. Les autres pièces se trouvent dans les collections de plusieurs personnes, surtout en Suisse, en Hollande et en Angleterre.

Quant aux prix de ses ouvrages, on disait dans divers écrits du temps, que Liotard avait tort de n'exiger que des prix minimes, tandis que H. Walpole se plaignait de ses prix extravagants (15 guinées pour une miniature!). On sait que la Chocolatière fut achetée par Algarotti en 1743 pour 2640 livr. Venit: que le déjeuner des Dlles Lavergne au pastel fut payé par lord Bessborough 2500 fr. (la même pièce fut vendue en 1801 pour 2250 fr.), que les ventes de 1801 à 1850 à Londres ne produisirent que des sommes modiques. — Le roi Louis XV payait 300 livres en 1749 pour sa miniature sur une tabatière. — Un portrait de la princesse de Hesse-Darmstadt fut vendu en 1783 pour 1700 fr. à Cramer; son portrait au bonnet rouge en 1860 pour 400 fr.; le tableau à l'huile „le déjeuner des dames Lavergne" en 1873 pour 9500 frs.; le Liotard riant en 1873 et 1893 pour 3000 fr. et le pastel de M. Mussard en 1894 pour 4000 fr.; — les dessins du Louvre furent payés 6000 fr. en 1882.

Le prix actuel des gravures de sa main, aujourd'hui très rares, est assez élevé; il en est de même pour celle de Daullé et Ravenet, la liseuse. La série de 1780, annoncée dans le Traité, fut notée par le peintre, dans une lettre de 1783, à six louis.

Le peintre n'a laissé que peu d'écrits de sa main; seulement quelques lettres et son Traité, qu'il écrivit, alors qu'il était presqu'octogénaire. Son fils aîné (négociant à Amsterdam, 1758—1822) a laissé une correspondance très étendue, dans laquelle se trouvent des lettres du peintre, datées des dernières années de sa vie. En écrivant le premier chapitre de ce livre M. Ed. Humbert les a consultées, de même qu'une biographie manuscrite étendue, mais incomplète, de la main du fils.

M. H. Tronchin a publié dans son travail ci-dessus mentionné deux lettres du peintre à M. François Tronchin, écrites de Vienne, sur la façon dont il fut reçu par l'impératrice. Dans les archives de la famille Tronchin à Bessinges, près de Genève, se trouvent encore quelques autres lettres du peintre, dont plusieurs furent aussi consultées par M. E. Humbert.

Les suivantes ont rapport au dernier voyage que le peintre fit à Vienne, et dont son fils a rédigé un journal complet.

Lettres de Liotard écrites à Vienne.

Samedi, 9 Novembre 1777.

Ma très chere bien aimée.

Nous sommes arrivez en bonne santé le mercredi 6 novembre avec cependant un peu de goutte au pied, mais très legère; mon fils s'est bien amusé sur le Danube, nous avons pris un bateau de poste avec un chirurgien nommé Sall, à qui nous avons appris à jouer au mort, ce qui nous a amusé pendant tout le voyage qui a été de 13 jours sur le Danube [*après un voyage de 10 jours en carosse de Genève à Ulm*]. Dans les grandes villes ou nous avons trouvé un billard, nous y avons joué à notre arrivée jusques au souper et nous partions ordinairement à 6 heures du matin, nous dinions dans le bateau sans nous arreter nulle part, il a fait presque toujours très beau tems à quelques brouillards près, qui se dissipaient dans le milieu du jour ou à la fin; il n'y a eu que 2 jours, que nous n'avons point veu le soleil.

Le jour de notre arrivé nous avons été rendre visite à l'Ambassadeur d'Espagne, qui nous à très bien reçeu; nous sommes logés au cerf noir, nous payons 48 à 50 sols pour notre chambre par jour, mais un carosse de remise que je prens par jour, coute environ 6 Liv de france, ce qui n'est pas cher. J'ay depensé environ 24 Louis pour notre voyage, ainsi ma chère je me trouve avoir à peu près 60 Louis, ce qui me menera bien à encor peut être 3 mois. Nous fumes pour voir le Baron de Fries pour qui nous avons deux lettres, une pour le Baron, l'autre pour la barone, mais ils sont en campagne. Le Baron a un associé qui nous a instruit de differentes choses qui nous a permis de lui adresser nos lettres, car nous ne pourrons voir le baron et la barone de Fries que dans 3 à 4 jours; j'ay été voir hier le prince de Kaunitz, qui nous a reçeu on ne peut pas mieux; j'ay resté avec mon fils une couple d'heures dans la chambre ou il étoit avec grand monde de dames et Mrs de la plus grande volée, plusieurs dames m'ont reconnu et m'ont beaucoup gratieusé, entrautres la Princesse Bathiani que j'irai voir. Le prince Kaunitz me presenta sa niepce, nous causames assez de tems ensemble, je la priai de me procurer de voir l'Impératrice et quand je pris congé de lui il me dit très obligeamment de le venir voir quand je n'aurais rien de mieux à faire, tu juges bien ma chère que je ne manquerai pas di aller aussi souvent que je pourrai sans l'incommoder, j'y ay été hier encore Vendredy et j'ay fait quelques nouvelles connaissances; j'ay été voir hier à 3 heures la comtesse de Guttemberg, qui m'a dit que l'Impératrice avait un peu mal à la gorge que je ne pourrai pas encore la voir; j'irai voir la comtesse de Salm qui a une fille très jolie, qui est Chanoinesse; je retournerai chez la comtesse de Guttemberg pour la prier de demander à l'Impératrice la permission de copier le portrait de Me Necker, je dois aller voir ce matin le baron Putchler, secretaire privé de l'Impératrice du quel j'ay reçeu cy devant des lettres de la part de l'Impératrice. Avant hier le baron van Swieten est revenu de Berlin, ou il avait été envoyé par cette cour, il fit voir une superbe tabattière et du meilleur gout, present du roi de Prusse; je ne l'ay pas reconnu quoique je l'avois veu à Genève, il ne me parla pas, je tacherai de reparer cet inconvenient en l'allant voir si je peux savoir sa demeure; nous sommes invités à diner pour lundi chez l'Ambassadeur d'Espagne. Nous avons été voir hier matin la Gallerie de Tableaux de l'Empereur, qui est superbe et bien rangée, dans chaque chambre sont les differentes Ecoles; il y a 2 tableaux de Vanhuysum de fleurs qui sont des moindres que j'aye veu; j'y dois retourner. on n'a pas encore fait un catalogue, parce que toutes les chambres ne sont pas encore rangées; quand je pourrai en donner des nouvelles detaillées je l'écrirai à M. Tronchin;

tu leur feras presenter mes respects en leur donnant de mes nouvelles; je dois faire 3 ou 4 visites ce matin dont je te rendrai conte avant de fermer ma lettre.

Je viens de visiter le baron Putchler, qui nous a reçeu avec toute l'amitié, me remerciant de lui procurer la veue de mon fils, nous avons resté près d'une heure avec lui, il parlera Lundy à l'Impératrice et lui demandera pour moi la permission de copier Me Necker, nous verrons ce soir le baron de Fries, il est arrivé de la campagne et nous rendrons nos 2 lettres, demain nous verrons le baron van Swieten et peut-être aussi l'Empereur; quand j'aurai des nouvelles interessantes à t'écrire, je les écrirai; des compliments aux bons voisins, tout à toi chère amie, ton mari J. E. Liotard.

Jeudy au Soir

Ma tres chere Amie

Joye excessive, nous avons été presentés a l'Imperatrice qui nous
a receu mon fils et moy avec une bonté extraordinaire jusques a me faire
assoir ~~[illegible]~~ qu le voulant afin dit elle que je fusse plus pres d'elle, qu'elle
avoit un tres grand plaisir a me voir comme ancienne connoissance et
comme j'avois fait demander a copier un de mes tableaux elle m'a ~~conduite~~
fait conduire pour voir celui que je voulois et qu'on me l'envevroit quand
je voudrois elle m'a dit que tous les portraits que j'ay fait de sa famille
sont elle les portoit avec elle dans tous ses voyages elle estime sur
toutes choses les portraits de ses enfans que j'ay dessiné aux 2 crayons
elle veut avoir le portrait de l'Empereur de cette facon et d'un autre
de ses enfans, et meme je ferai le sien auquel je crois et enfin cette incomparable
Imperatrice a fini par me donner un logement a la Cour de deux
chambres pour nous loger tous les 2, qu'elle m'a montré de la main
nous avons été une bonne demi heure avec elle / j'ay grande esperance
que je ferai bien mes affaires icy l'intention que j'ay de lui etre utile
lui a fait plaisir nous devons une plus prompte audiance au bon honnete
et poli le Baron Putchler celui qui m'a ecrit 3 ou 4 lettre de la part
de l'Imperatrice car le Comte de Rosemberg a qui on s'adresse pour avoir
audiance de leurs Majestez m'avoit dit a Dimanche a 9 heures l'Empereur
vous donnera audiance apres l'Imperatrice ce Digne Baron Putcler
de que j'avois eté voir et nous avoit receu avec toute l'honneteté possible m'a ecrit
mardy passé dans une feuille avec une envelope a Mr de Liotard que ~~[illegible]~~
l'Imperatrice me recevroit Jeudy a Midi, j'ay été a 6 heures du soir remercier
le Prince de Kaunitz qui peut y avoir eu quelque part et nous sommes tous
deux tombez d'accord des rares qualitez en tout sens de l'Imperatrice je trouve
toujours chez le Prince de Kaunitz de nouvelles connaissances qui pourront
dans la suite m'etre utiles si d'icy a Samedi il y a du nouveau je te l'Ecrirai
enfin ma chere nous venons dans le moment de voir le magnifique

appartement que l'Imperatrice me destine composé de 2 superbes
grande, chambre une grande antichambre et une espèce detres grand endroit
ou un domestique peut etre aussi grandement possible et pour tout dire
cést le logement du Prince Albert fils de l'Imperatrice il ya dans
une de ces belles chambres 2 lits de plus nous aurons le chauffage
pour chauffer tous les fourneaux de toutes les chambres
le bon Baron Putsler que nous avons été remercier ce matin
nous a remercié luimeme de lui avoir procuré cette comission par
le plaisir avec lequel l'Imperatrice etoit contente de savoir icy mon
arrivée ainsi ma bien aimée ecri nous a l'Avenir a la Cour
il est tard je ne peux t'en dire davantage sinon que mon fils
se porte parfaitement il mange tous les soirs de la viande
le vin icy me paroit fort sain je me porte bien dieu mercy
ma goute est a peu pres passée tout a toi ma chere
ton mari J. E. Liotard

10 Decembre 1777.

. . . J'ay enfin commencé hier et aujourd'hui 2 archiducs, frères de l'empereur, l'un s'appelle Maximilien et l'autre Ferdinant, qui est duc de Milan; je les ay dessinez sur du papier bleu pour les copier de telle facon qu'on voudra, soit en pastel, huile, aux 2 crayons comme j'ay fait la famille imperiale il y a 16 années; avec une autre séance je finirai chaque portrait. L'impératrice fut hier presente pendant plus de demi heure. . . . Je ne crois pas que je fasse des portraits d'autres personnes, malgré la grande opinion qu'on a de moi; dans mes heures perdues je copie Me Neker qui me prendra bien du tems.

7 Fevrier 1778.

. . . . J'ai eu une seconde séance de l'Empereur et j'attens à finir les habillements des 3 portraits que j'ay fait; je fais un pastel de l'Empereur que j'ay commencé aujourd'hui. Le portrait copie de Me Neker s'avance, mais il y a encore bien à faire à le finir, j'ai finy le haut de la figure, les fruits, la soucoupe, le verre et le vin, la table est presque faitte, j'aurai encor à finir le bas de l'habit, la main et le livre . . . .

M. Roslin peintre a peint une Archiduchesse qui dit on est très bien, je ne crois pas qu'il peigne l'Empereur; les 2 fois que je l'ay eu, l'Imperatrice y étoit tout le tems . . . Toute la noblesse est portée pour M. Roslin, mais avec tout cela je ne crois pas qu'il peigne n'y l'empereur n'y l'Impératrice [1] qui ne me fait peindre aucune de ses filles, je soupcone quelles craignent que je ne les fasse pas assez belles; j'aimerois bien mieux qu'elle me fit faire des pastels, plutot que des dessins . . . .

[1] Ni Liotard, ni Roslin, n'ont fait, en 1778, un nouveau portrait de l'Impératrice.
La reine Marie Antoinette avait écrit le 13 Févr. à sa mère Marie Thérèse. „Mes sœurs me parlent d'un peintre Français, qui est à Vienne, nommé Rosceline; il a eu grande réputation ici, quoique quelques-uns trouvent que son talent n'était par pour les ressemblances; peut être c'étaient ses envieux. Il parait qu'il réussit fort bien à Vienne et on désirerait fort que ma chère maman eût la complaisance de se faire peindre par lui. S'il y réussissait, je serais bien sa plus ardente panégyriste ici, et j'espérerais que ma chère maman qui a tant de bontés pour moi, aurait encore celle de m'en donner une copie.

11 Mars 1778.

.... L'Impératrice a fait demander le prix des transparences, je les ay mis à 70 Louis les 3, il y a déjà quelques jours; elle est excessivement occupée, malgré cela elle porte ses attentions sur tout. Comme elle a jugé que je ne fesais pas maigre le carème, elle me fait donner 2 florins d'icy par jour pour faire venir de dehors la cour d'un traitteur de quoi faire gras, ce que je fais; mais on me donne de la cour pain et vin et caffé et chocolat pour nos dejeuners et du dessert, nous buvons 2 boutelles de Tokai par semaine.

J'ay encor le quart du tableau de Me Neker à finir, à present je suis occupé à faire en 2 crayons le portrait de l'Archiduc Ferdinand.

2 Mai 1778

.... J'ay vendu 3 portraits dessinez et colorez à l'Impératrice, qui en a été contente, je lui fais actuellement un pastel avec 2 mains de l'archiduc Ferdinand et encor un dessin de l'Empereur qui n'aura aucune couleur à l'habillement, après quoi je me propose de partir.... Je ne crois pas que l'Impératrice prenne mes transparences, on m'en avoit demandé le prix il y a longtems, mais on ne m'en a plus reparlé.

[Ce départ eut lieu le 5 Juin, après une audience d'adieu à Schönbrunn, où l'impératrice leur offrit en présent une bague d'une belle topaze et cent ducats pour le fils, une garniture de boucles d'oreilles et un collier pour la fille Marie Thérèse, une boite en or et un déjeuner précieux de porcelaine de Saxe, (reproduit pag. 222) pour Madame Liotard, et enfin pour le peintre une boite en or, une bague et 500 ducats.

Partis le 5 en carosse, on arrivait le 16 à Genève].

J. W. R. TILANUS.

Sa mère lui repondit le 6 Mars:

„Pour Rosseline, il n'y a pas moyen de se faire peindre. La Marie a eu la complaisance de se faire peindre pour son mari; elle a eu quatre sessions, chacune de trois heures et cela n'est pas encore fini; on n'ose se remuer ni faire la moindre chose pendant ce temps. Je ne trouverais guère douze heures à perdre dans une semaine, car les trois dernières sessions se doivent faire de suite, et je plaindrais cet habile homme de s'appliquer à faire quelque chose de si vilain, qu'une femme de soixante ans: surtout moi qui suis extrêmement tombée de figure et de visage."

ADDITIONS.

67*. **J. A. de la Rive.** (né 1725). Portrait d'homme d'un certain âge avec perruque à longues boucles; habit brun, cravate blanche; les mains dans un manchon, sous le bras gauche un chapeau lampion. Il est assis, tourné à gauche et regardant de face.

H. 80. L. 63.

Ce pastel se trouve dans la collection de M. Lucien de la Rive, à Genève.

77*. **Mademoiselle Hte Tronchin.** Jeune dame tournée et regardant à gauche. Le visage coloré, cheveux poudrés, coiffure simple et relevée; robe de soie grise, corsage montant; une berthe en tulle recouvre, les épaules. — Pastel.

H. 30. L. 20.

Collection de M. H. Tronchin à Bessinges.

84*. **Portrait de femme.** — Buste en grandeur naturelle. Deshabillé du matin, robe de laine blanche à capuchon. Cheveux chatains, non poudrés, relevés et noués sur le sommet de la tête. Le col dégarni. Visage jeune, expression agréable, beaux yeux.

H. 54, L. 37.

Ce pastel se trouve dans la collection de M. Favas à Genève.

112*. **Dame prenant du chocolat.** — Dame âgée, assise; porte une robe à petites fleurs, corsage decolleté; coiffure poudrée ornée de fleurs. Sur une petite table Louis XV est une tasse remplie de chocolat, un sucrier et une boite en cuivre, fermée.

H. 94, L. 57.

Cette peinture à l'huile provient de la collection de M. Van de Bogaerde à Heeswijk (Pays-bas); elle est actuellement dans la possession de MM. Frederik Muller Cie à Amsterdam; c'est le tableau de l'exposition St. Luc de 1752,

noté dans le Livret mentionné pag. 208 (où est ajouté à tort **112**?); il parait être de la même époque que les Nos. **111** et **112** et est peint de la même manière.

78*. Portrait du père du peintre. — Crayon. Perruque Louis XIV. Cravate blanche. Il est tourné à gauche et regarde de face. Au bas est écrit à l'encre: *A. Liotard en 1714.*

H. 17. L. 10.

Collection Liotard (Le crayon provient d'un antiquaire de Genève).

PRINCIPAUX ÉCRITS SUR J. E. LIOTARD.

1. P. J. Mariette, Abécedaire, 3 vols. 8° (Ouvrage écrit dans le 18e siècle, mais publié en 1856 à Paris.)
2. Fuesslin. Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Zürich 1770. 8
3. de la Borde. Tableaux de la Suisse, 1784 vol. III, fol.
4. H. Walpole. Anecdotes of painting.
5. Biographie universelle de Michaud.
6. Nouvelle Biographie générale de Hoefer.
7. Nagler. Neues allgem. Künstler-Lexicon.
8. Haag La France protestante. Tome VII.
9. Rigaud. Mémoires et documents publiés par la societé d'histoire et d'archéologie de Genève. Gen. 1847 tom. V (Nouv. éd. sous le titre: Rigaud. Renseignements sur les beaux-arts à Genève. 1876.)
10. Magasin pittoresque des années 1847 et 1857.
11. H. de Chennevières. Les dessins du Louvre. Paris env. 1884. fol.
12. H. de Chennevières dans le journal „l'Art" année 1888.
13. C. Giron. Journal de Genève du 11 et 12 Mai 1886.
14. E. Humbert, dans la Gazette des beaux-arts, années 1888 et 1889
15. Illustration nationale Suisse. 1889 fol.
16. A. Dayot. „Un peintre de figures au 18e siècle, J. E. Liotard," dans le Figaro illustré de Mai 1894.
17. H. Tronchin. Le conseiller François Tronchin et ses amis. Paris 1895.

TABLE DES REPRODUCTIONS CONTENUES DANS CET OUVRAGE.

Portraits divers.

Dessins d'Orient.

TABLE DES MATIÈRES.



Déjeuner de porcelaine,
offert par l'impératrice Marie Thérèse.
V. p. 215.


3 3125 00796 7900